CAHIERS DU CINÉMA



I ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● JUILLET 1956 ★ 61



Joan Collins dans LA FILLE SUR LA BALANÇOIRE (*The Girl in the Red Velvet Swing*), CinémaScope en couleurs de Richard Fleisher (20 TH CENTURY FOX).



Rock Hudson et Cornell Borchers sont les émouvants interprètes du film UNIVERSAL NE DITES JAMAIS ADIEU réalisé par Jerry Hopper d'après la pièce de Luigi Pirandello *Come Prima Meglio di Prima*

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1956 — TOME XI - N° 61

SOMMAIRE



Les Films





NOTRE COUVERTURE



Harriett Andersson et Ulla Jacobsson dans **SOURIRES D'UNE NUIT D'ETE**, d'Ingmar Bergman, qui a obtenu au Festival de Cannes le Prix de l'Humour poétique et qui poursuit à Paris une très brillante carrière **(Films Marceau)**.

Au sujet d'Ingmar Bergman voir dans ce numéro pages 7, 10, 20, 40 et 50.

DERNIERE HEURE

Le palmarès du **Festival de Berlin** nous paraît excellent : **L'Invitation à la danse** de Gene Kelly remporte la récompense suprême. Au **Richard III** de Laurence Olivier échoit un Prix international tandis que Robert Aldrich reçoit le Prix de la Mise en scène pour **Feuilles d'Automne.** Différentes récompenses secondaires sont attribuées à **La Sorcière** d'André Michel, **Trapèze** de Carol Reed et **The Long Arm** (britannique).

Ne manquez pas de prendre, page 49,

LE CONSEIL DES DIX

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

JAMES DEAN
OU
UNE TENDRESSE PERDUE



James Dean et George Stevens devant une maquette de *Giant.*

par George Stevens

Pour 25 cents, les fans de James Dean peuvent s'approcher de la voiture de course à bord de laquelle il trouva la mort. Il est même possible de toucher la carcasse broyée, de s'asseoir derrière le volant et de caresser les coussins encore tachés de sang.

Le 30 septembre au soir, négligeant les conseils de prudence que lui prodiguaient les boss de la Warner, James Dean s'installait au volant de sa Porsche et trouvait une mort accidentelle sur le nationale 41, au nord de la Californie.

La nouvelle apprise à Paris, le 31, un dimanche, ne suscita pas une émotion profonde : un jeune acteur de vingt-quatre ans était mort et voilà tout. Dix mois ont passé, deux films des trois qu'il tourna sont sortis et nous avons appris à mesurer toute la gravité de cette perte.

James Dean avait été remarqué il y a deux ans à Broadway alors qu'il tenait le rôle du jeune arabe dans une adaptation pour la scène de L'Immoraliste *d'André Gide. A la suite de quoi, Elia Kazan, audacieusement, le faisait débuter au cinéma en lui confiant d'emblée la vedette de* A l'Est d'Eden. *Puis Nicholas Ray le choisit comme* Rebel without a cause (La Fureur de Vivre) *et enfin George Stevens pour jouer dans* Giant *le rôle d'un homme que l'on regarde vieillir de sa vingtième à sa soixantième année. Son prochain rôle eût été celui du boxeur Rocky Graziano dans* Somebody up there likes me.

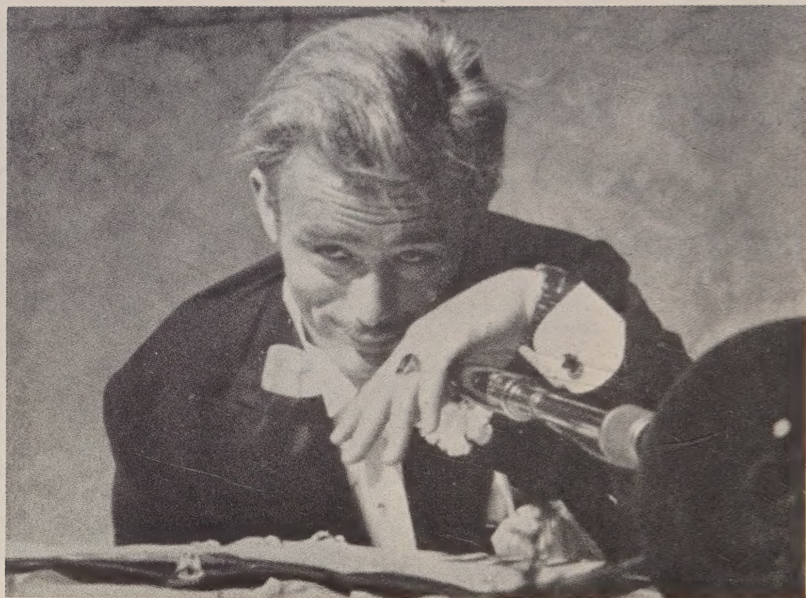
Quelques semaines après la mort de James Dean, George Stevens a rédigé pour MODERN SCREEN *ce bel article dont nous sommes heureux de publier la traduction (1). Que M. Stevens trouve ici l'expression de notre reconnaissance. —* N.D.L.R.



Je viens de passer six heures avec Jimmy Dean, comme je l'ai fait presque chaque jour au cours des deux derniers mois. Il est toujours là-haut sur l'écran de la salle de projection, en face de moi, me mettant au défi de ne pas aimer le moindre instant de son apparition dans le film. Et il n'est pas un moment de Jimmy que je n'aime, pas un moment dont la séduction ne s'allie à un parfait naturel. Peut-être est-ce sa manière de se faufiler obliquement derrière quelqu'un, le menton penché en avant, puis de cligner de l'œil en marmonnant un bonjour Peut-être aussi la façon dont il peut laisser éclater un rire enfantin tout en continuant à parler ou, sans perdre un iota de sa puissance d'expression, violer tous les préceptes dramatiques et jouer constamment le dos tourné à la caméra.

---

(1) Traduit de l'anglais par Louis Marcorelles. Copyright MODERN SCREEN, New York, January 1956.



James Dean dans *Giant* de George Stevens.

Quand il y a tant de distinction et de force dans une personnalité, vous avez peine à croire qu'elle puisse être à jamais détruite. A moi, en tout cas, tandis que je monte son dernier film *Giant*, le Dean qui se tua en voiture par une fraîche soirée de septembre, dans le nord de la Californie, me semble irréel. Le seul vrai est le Jimmy que j'ai connu, et avec qui je continue à vivre.

« *Hé, vous savez, Monsieur Stevens* », puis-je l'entendre dire, « *ce rôle de Jett Rink dans* Giant, *c'est pour moi.* » Il y de cela un an, quand il lut pour la première fois le scénario et qu'il vint me trouver. Maintenant il me dévisage du bout de l'écran avec son regard oblique, comme pour dire : « *Je savais bien que c'était un rôle pour moi, hein ? Je vous l'avais bien dit !* »

Il est des gens qui s'intègrent sans effort à n'importe quel milieu, qui semblent toujours provoquer un tel intérêt qu'on a l'œil constamment fixé sur eux, misant sur leur façon d'agir, admirant. Jimmy était comme ça. En extérieurs, au Texas, j'avais remarqué que les photographes suivaient toujours Jim du regard, sachant que tôt ou tard il les gratifierait d'une belle photo, soit qu'il se laissât silhouetter chevauchant, souple et élancé, contre un ciel doré et délavé, soit qu'il s'amusât à dessiner des cercles avec un bout de corde qu'il faisait tournoyer tout en parlant. Jimmy n'était pas un enfant du Texas. Jimmy était né et avait grandi en Indiana. Mais Jimmy était la jeunesse, il avait ce don propre à la jeunesse de pouvoir se dire partout chez soi.

D'où viennent ces jeunes gens pour réussir ainsi à s'imposer comme les plus brillants acteurs et actrices de notre pays ? Prenez le trio qui a joué dans *Giant*, Elisabeth, Rock et Jimmy. Elisabeth Taylor, la crème des jeunes filles, douce et sans complications. Rock Hudson, grand, beau, consciencieux, s'adaptant sans effort au travail d'équipe. Et Jimmy Dean. Jimmy, pas flatté du tout qu'on le considère un garçon coopératif. Jimmy, pressé de vivre et de réussir, brûlant malgré lui les étapes. Jimmy, étrangement dépourvu d'esprit pratique sur le plateau; pourtant, à travers chaque mot et geste, une présence poétique, une manière très personnelle de jouer qui, je le crois, inaugure un nouveau style d'interprétation à Hollywood.

D'où viennent-ils, et où trouvent-ils cette sensibilité qui leur permet de donner vie aux

personnages imaginaires couchés sur le papier par des scénaristes ? Certains n'ont voulu voir en Jimmy qu'un petit garçon avec un immense *moi*, et rarement simplification n'a été plus abusive. Il me donnait l'impression d'être un garçon inquiet, voué corps et âme à quelque lointain idéal, mais ni lui ni personne n'aurait pu dire en quoi celui-ci consistait. J'éprouvais ce sentiment, parce que, à certaines heures, quand il se laissait aller à méditer, détendu, poussé comme par une nécessité intérieure, à se perdre dans un rêve, une douceur étrange et inconsciente irradiait de toute sa personne. A de tels moments, et parce que je savais qu'il avait été orphelin dès la prime enfance, j'en arrivais à croire qu'il était toujours en quête de quelque tendresse perdue.

Il est un aspect de Jimmy qui surprendra peut-être nombre de ceux qui l'ont connu et fréquenté, une façon imprévue, toute simple, qu'il avait, de se réfugier dans le passé. Il tenait beaucoup à cette sorte de souvenirs dont se nourrit un sentimentalisme anachronique. Un de mes amis a eu entre les mains un album appartenant à Jimmy. Il y avait collé des coupures sur le théâtre, une critique d'*Hamlet* (peu importe qui jouait Hamlet et où la pièce était jouée, tout ce qui s'y rapportait le passionnait), une citation d'une autre pièce, une ligne à son sujet. Mais le gros de l'album se composait de choses très différentes, parfois en couleur. Collés sur une page, la cérémonie du mariage et les vœux nuptiaux, à une autre page les couplets de *Love's Old Sweet Song*. Sur une page entière un visage d'enfant, avec cette légende : « *Observez le regard d'un enfant, vous y découvrirez des trésors illimités d'espérance.* » Les paroles du poème de Robert E. Bruns *My Love is Like a Red, Red Rose*. Les d'*Annabel Lee* d'Edgar Poe.

Quand sa mère mourut, Jimmy ne perdit pas seulement l'amour d'une mère, mais d'une jeune mère. Il avait neuf ans, elle n'en avait que vingt-neuf. En grandissant Jimmy devint sentimental, et triste en dépit de sa turbulence, des grosses farces et des folles excentricités



James Dean dans *Giant*.

dans lesquelles ils se complaisait de temps à autre. Je puis encore l'apercevoir, clignant les yeux après s'être conduit de façon absurde, et montrant, par son regard de défi, qu'il sent le ridicule de sa conduite. Mais, ses lunettes posées, un sourire l'illumine et tout son être est transformé. Il vous inquiétait : désormais vous lui êtes acquis. Peut-être à cause de son sens aigu du *fair play*, et de son profond respect pour tout ce qui était exceptionnel. Il désirait exceller en tout, ne fût-ce qu'à cracher un noyau de cerise un peu plus loin que le voisin; mais il s'inclinait devant son voisin si celui-ci se révélait le plus fort. Un jour, sur le plateau, il fit une imitation de Charlie Chaplin, puis un de ses amis, Nick Adams, se mit à parodier Marlon Brando. Jimmy s'esclaffa, abandonna son imitation de Chaplin, et pria Nick de recommencer. Un jour, avant ses débuts à l'écran, il se trouvait sur Western Avenue à Hollywood avec seulement cinquante cents en poche pour se payer un repas déjà trop longtemps différé. Mais, en se rendant au restaurant, il passa devant un cinéma qui affichait une reprise du *Mouchard* de John Ford et il ne put résister à l'envie d'assouvir sa soif d'émotions, plutôt que son appétit.

L'idée de jouer, ou de voir quelqu'un jouer, était un stimulant incomparable pour Jimmy. Elle le pénétrait à ce point que je me demandais parfois s'il n'éprouvait pas quelque regret à se laisser imposer une existence que d'autres avaient fabriquée. Ce qui le fascinait, plutôt, c'était l'idée de *se choisir* sa propre existence.

Qu'aurait-il choisi ? Je ne puis le dire exactement, mais quiconque a jamais rencontré Jimmy ne peut se départir de l'impression qu'il était en route vers cette existence-là. Je l'ai su le premier jour où nous avons causé ensemble ; je l'ai su la dernière fois où je l'ai vu. Il cligna des yeux à deux ou trois reprises, fit un geste de la main et disparut : « *Au revoir. Je crois que je vais aller faire une balade dans la Spyder.* » La Spyder était le nom de série du fin scarabée d'argent que fut sa chère Porsche, la voiture sur laquelle il se tua.

George STEVENS.



James Dean était devenu un personnage, comme Charlot : *Jimmy et les haricots, Jimmy sur la falaise, Jimmy dans la maison abandonnée.* Grâce à l'intelligence d'Elia Kazan, Nicholas Ray et George Stevens, il a pu jouer un personnage proche de ce qu'il était dans la vie : *un héros baudelairien.*

PRÉSENTATION D'INGMAR BERGMAN



Ingmar Bergman.

par Eric Rohmer

Ingmar Bergman n'est pas tout à fait un inconnu pour nous. Jacques Doniol-Valcroze vous avait parlé en leur temps de *Sommarlek* présenté à Venise en 1952 (1) et de *Monika* sorti à Paris en 1954 (2). Mais il nous a fallu attendre le récent festival de Cannes et la rétrospective de la Cinémathèque (3) pour nous faire une idée plus complète d'un cinéaste qui a déjà tourné 17 films et que nous pouvons considérer, dès ce jour, sans crainte d'erreur, comme un des tout premiers d'Europe.

Paradoxe du XX[e] siècle : le cinéma d'un pays aussi proche que la Suède ne nous est pas mieux connu que celui du Japon. La défiance que nous exerçons à son endroit est peut-être rançon du cas, excessif à mon sens, qui firent de lui nos aînés, au temps des Sjöstrom et des Stiller. Les œuvres de Sjöberg projetées en France ne nous avaient découvert qu'un talent honorable, sans plus. Bergman, lui, tout en restant à l'écart des grands courants modernes venus d'Italie ou d'Amérique, prospecte sur un terrain cher au vieux continent, et dont nous sommes encore loin d'avoir exploré tous les recoins. Il pousse le cinéma dans une direction généralement ignorée d'Hollywood, celle, *grosso modo*, d'une certaine littérature qui va de Rousseau à D. H. Lawrence, en passant par Meredith et Proust, d'une certaine philosophie issue de Kierkegaard et aboutissant à l'existentialisme moderne. Loin de poser, naïvement comme les Américains, délibérément comme Renoir, les bases d'un nouveau classicisme, il prolonge une veine romantique, plus éprise de l'idée de *bonheur* que de celle de morale, plus apte à peindre *l'état* que l'action. L'angoisse qu'il soulève naîtrait plutôt de l'ennui, que de l'appréhension de la catastrophe.

De ce choix, naturel dans un pays qui n'a pas connu la ferveur propre aux années de guerre, je ne lui ferais pas mérite, s'il ne tirait son éthique non tant d'influences littéraires que de la conscience d'un pouvoir propre au cinéma ; celui de peindre, mieux que tout autre espèce d'art, la vie, la *durée* pure, et non pas seulement le drame, le temps différencié par l'affabulation romanesque. Ce n'est pas que ses œuvres soient dépourvues d'intrigue, de suspense. Sans être monotones, elles savent montrer que la vie, dans son fond est monotone. L'événement

(1) Cahiers du Cinéma, N° 16, p. 7.
(2) Cahiers du Cinéma, N° 36, p. 45.
(3) Dont vous parle plus loin André S. Labarthe, p.

le plus violent se pare des couleurs non du tragique, mais du dérisoire. Les moments forts de l'action claquent comme des coups de fouet : loin qu'ils terminent une attente pénible, c'est avec eux que commence la gêne. L'issue, heureuse ou malheureuse n'est pas, comme ailleurs une délivrance : avec la surprise naît, comme dans le duel de *Sourires d'une nuit d'été*, une sorte d'angoisse nouvelle. Tout est toujours à remettre en question, à recommencer. Les caresses et les baisers du couple de *Sommarlek*, l'empoignade toute sternbergienne entre l'acteur et le directeur du cirque dans *Crépuscule d'un forain*, les vicissitudes sordides de la fugue de Monika s'étirent en longueur, jusqu'à nous communiquer un sentiment de répétition insupportable.

Je ne crois pas qu'on puisse aller plus loin dans le pessimisme. Si la résignation est chez Bergman de degré *n* le désespoir y est toujours *n*+1. Si le bonheur est, en fin de compte à portée de main, c'est qu'il n'y a d'autre bonheur que celui qui est à notre portée. Nous est ôtée jusqu'à la joie de le découvrir : c'est moins l'aveuglement qu'une exigence, vaine, mais légitime, qui nous conduisaient à le refuser. Tous ses films sont construits sur le même thème : les sollicitations d'un passé qui ne peut revivre que dans le souvenir, ou dans une *répétition* où, quoi qu'on fasse, il se dégradera. La danseuse de *Sommarlek* reprendra son métier, les couples de *Crépuscule d'un forain*, d'*Une Leçon d'amour*, de *Sourires* se réconcilieront, mais la rupture produite charge leurs yeux d'une tristesse aisément discernable. « *Que la vie est belle* », s'écrie le cocher à la fin de *Sourires d'une Nuit d'été*. Jamais cette phrase n'a aussi sinistrement retenti. Dans cette comédie, qui n'a de désinvolte que l'apparence, Bergman ne sait pas, ou ne veut pas, dissiper le malaise où nous met son œuvre antérieure. Les jeunes gens, les simples n'ont qu'un mince privilège : dans ce monde étouffant leur innocence a grand mal à irradier : « *Tu es vierge, on le voit dans tes yeux* » dit Petra, la soubrette à Anne Egerman. En général, ce que nous lisons dans le regard des personnages, c'est la chair insatisfaite, ou la lassitude qui suit l'étreinte. Cet univers est univers de blasé, et le jeune couple qui doit son bonheur plus à l'ironie du destin qu'à la force de son ingénuité, n'échappe pas à la loi commune. Bien d'autres cinéastes sont partis d'une vue non moins sévère, mais savent nous faire entrevoir quelque planche de salut. C'est la foi chez Rossellini, la violence d'un sentiment fort, même joué, chez Renoir, la griserie de la vie dangereuse pour la nouvelle école américaine. Bergman se place en dehors de toute catégorie morale ou même pratique. Ce n'est pas le succès mais le bonheur, la permanence d'un état heureux, qui fait l'objet de son étude. S'attachant à trouver l'éternité dans l'instant, l'absolu dans la sensation, son propos est contradictoire : le prix de l'instant est illusoire, mais il n'y a de bonheur que dans l'instant et le prix en est gâté par le fait que nous le savons illusoire. Il n'existe pas de solution, car cette vérité-là ne peut être niée ni oubliée. « *L'enfer, c'est ce qui est autour de nous parce que Dieu est mort* », est-il dit dans un de ses premiers films *La Prison*. Cette phrase « *Dieu n'existe pas* » il la place à plusieurs reprises dans la bouche de ses personnages. Le mal dont nous souffrons est métaphysique. Chacun de nos regards jetés sur le monde nous oblige à remonter jusqu'à cette évidence dont rien, pas même le *jeu*, ne peut nous distraire.

Le mal n'est pas en surface, mais en profondeur. Les contraintes sociales, morales, physiques pèsent peu sur ses héros comme elles font chez Th. Hardy ou Strindberg. Sa palette n'est pas mièvre, il ne recule pas devant la crudité, mais le monde qu'il découvre, si haut en couleurs qu'il soit à l'occasion, n'est pas systématiquement nauséabond comme celui de Zola, de Sartre ou de Céline : c'est la *tristesse* qu'il exhale plutôt que l'horreur. La terre est pour Bergman « *un gâteau plein de douceur* » mais nous le goûtons toujours mal, que nous l'avalions d'une bouchée ou le grignotions miette par miette. Ce que je loue en lui, ce ne sont pas ses audaces, les libertés qu'il prend avec la délicatesse ou la pudeur, car là Stroheim le bat de cent coudées, comme il battrait tout autre imitateur. Ce n'est pas non plus la volonté de nous inquiéter par certains aspects saugrenues, insolites, comme le surréalisme dont il se réclame parfois. Dans l'univers qui est le sien, celui du *désir* c'est à la source qu'il va, plutôt qu'aux effets. Et il remonte alors plus haut qu'on ait jamais tenté, s'attachant la contradiction que ce désir enferme en lui. Il cerne chaque chose avec une avidité, une sévérité encore inconnues ; il élargit la distance qui se creuse entre les êtres et n'en montre que plus puissamment la faim jamais assouvie qui les porte l'un vers l'autre. La vie prend chez lui l'aspect d'une farce, d'une danse, tantôt guindée tantôt débridée mais qui n'est que façade, masquant la préoccupation essentielle de ses personnages, une quête perpétuelle, hypertendue, maladive, du *bonheur*.

A une telle philosophie de la vie correspond un style tantôt extraordinairement direct, tantôt baroque, quasi frelaté et qui n'est pas sans évoquer Sternberg. Le genre de sentiments qu'il exprime, naissent en général de la vue des choses mêmes : encore ces choses-là aiment-elles à s'affubler d'un masque. En fait ses films comportent de moins en moins, semble-t-il, maints effets cinématographiques qu'on a droit de juger démodés : reflets dans l'eau, symboles naïfs, grands ciels inutiles, chers à tous les Nordiques. Dans la description de l'action physique,



Jarl Külle et Margit Carlquist dans *Sourires d'une Nuit d'été.*

il se montre d'une indéniable maladresse ou indifférence. Les raccords sont à l'avenant, les bagarres en champ contre champ, ainsi qu'on les aimait dans les années 30. Bref, il est loin de la perfection américaine actuelle. Ce n'est pas non plus un paysagiste : son image est plate ; il ne sait pas, comme Renoir ou les Italiens, construire en quelques touches un ensemble cohérent et clair, jouer sur les éléments réels. Et pourtant il a, à sa manière, le sens du lieu : c'est presque l'odeur des choses, plus que leurs formes ou leurs masses, qui l'intéresse. Les rivages de *Sommarlek*, le lac de *Sourires* ont une présence poétique, plutôt qu'architecturale. Mais il porte tout son effort sur le travail de la pâte humaine, par ses soins longuement, obstinément, fiévreusement malaxée. Il « tire » des acteurs ce que d'autres cinéastes ont pu solliciter à l'occasion, mais jamais avec une égale patience. Ses meilleurs plans sont les plus longs, il laisse aller le moteur de la caméra au delà du temps fort de la prise, et même du temps faible qui le suit, guettant le « je ne sais quoi », l'impondérable qui ne surgit que dans le feu du tournage. Du moins tout se passe comme s'il en était ainsi, car cette richesse, cette liberté de jeu sont le fruit, je suppose, d'une direction constante et serrée. Il me paraît rechercher systématiquement cette étincelle que Renoir, souvent désinvolte, remet à la grâce du hasard le soin de faire jaillir. De même que *Monika* biffe d'un trait définitif quatre-vingt-dix pour cent des audaces du traditionnel misérabilisme français ou italien, de même la scène de *Sourires d'une Nuit d'été* entre Anne Egerman et la soubrette Petra fait apparaître bien pâle, bien schématique tout ce qui avait été osé auparavant dans le genre. Le son plein qu'il fait rendre à cette corde maîtresse qu'est la présence de l'auteur, n'est pas de ceux dont la qualité puisse être mise en doute.

Il est intéressant de confronter le texte que nous donnons ici de Bergman avec celui que nous publiions, le mois dernier de Renoir. Contrairement à leurs confrères américains, les cinéastes d'Europe aiment à définir leur position esthétique, classicisme retrouvé chez celui-ci, romantisme tempéré, pour celui-là, par la nostalgie d'une époque où le créateur œuvrait moins dans la solitude : « *Je veux être un des artistes de la cathédrale qui se dresse dans la plaine. Je veux m'occuper à faire d'une pierre une tête de dragon, un ange ou un démon, ou bien peut-être un saint, peu importe...* » Je ne crois pas, pour ma part, avoir trop forcé sur la noirceur, éclairé le démon au détriment de l'ange. *Sourires d'une Nuit d'été* son œuvre la plus fraîche, n'est pas plus rassurante que les films antérieurs. C'est pourquoi je la placerai un degré au-dessous de *La Règle du Jeu* à laquelle on l'a comparée. Le pessimisme de Renoir laisse toujours quelque porte de sortie ou passe gaillardement par-dessus celles que Bergman a verrouillées d'avance. C'est pour son optimisme spontané, constitutif que je préfère le cinéma à la littérature moderne, trop bien ancrée, malgré ses velléités de fuite, dans le mythe du désespoir. J'ai dit que le dessein de Bergman n'était pas littéraire. Il le reste, toutefois, un peu trop à ma guise, ne serait-ce que de ce côté-là. C'est la seule réserve que je puisse faire.

Eric ROHMER.

QU'EST-CE QUE "FAIRE DES FILMS"?

par

Ingmar Bergman

« *Faire des films* », c'est pour moi une nécessité de nature, un besoin comparable à la faim et à la soif. Pour certains, s'exprimer c'est écrire des livres, faire des ascensions de montagne, battre ses enfants ou danser la samba. Moi, je m'exprime en faisant des films.

Dans *Le sang d'un Poète*, le grand Cocteau nous montre son alter ego titubant dans le corridor d'un hôtel de cauchemar et nous fait entrevoir derrière chacune des portes l'une des composantes dont il est formé, qui constituent son « *moi* ».

Sans prétendre aujourd'hui égaler ma personnalité à celle de Cocteau, j'ai pensé vous emmener faire un tour dans mes studios intérieurs, là où, invisiblement, mes films s'élaborent. Cette visite, je le crains, vous décevra : les installations sont toujours en désordre parce que le propriétaire est trop pris par ses affaires pour avoir le temps d'y faire des rangements. De plus, l'éclairage est assez mauvais à certains endroits, et, sur la porte de quelques pièces, il est écrit en gros caractère : « PRIVE ». Enfin, le guide lui-même se demande parfois ce qui vaut la peine d'être montré.

Quoi qu'il en soit, nous entre-bâillerons quelques portes. Il n'est pas dit que vous trouverez justement la réponse aux questions que vous vous posez, mais peut-être, malgré tout, pourrez-vous assembler quelques pièces du puzzle compliqué que représente l'élaboration d'un film.

En fait, je suis un illusionniste...

Si nous regardons l'élément le plus fondamental de l'art cinématographique, la pellicule perforée, nous constatons qu'elle se compose de petites images rectangulaires — 52 par mètre — dont chacune est séparée de ses voisines par un gros trait noir. En y regardant de plus près, nous découvrons que ces menus rectangles qui, de prime abord, semblaient contenir le même motif, diffèrent l'un de l'autre par une modification presque imperceptible de ce motif. Et quand le mécanisme d'alimentation de l'appareil projecteur fait se succéder sur l'écran les images en question de manière à ne les laisser voir chacune qu'un vingt-quatrième de seconde, nous avons l'illusion du mouvement.

Entre chacun de ces petits rectangles l'obturateur passe devant la lentille et nous plonge dans l'obscurité complète, pour nous ramener en pleine lumière avec le rectangle suivant. Quand j'avais dix ans et que je maniais ma première lanterne en tôle branlante — avec sa cheminée, sa lampe à pétrole et ses films perpétuels indéfiniment répétés — je trouvais le phénomène susdit plein de mystère et excitant. Aujourd'hui encore, je sens passer en moi un de ces frémissements de mon enfance quand je songe qu'en réalité je fais de l'illusionnisme, puisque le cinéma n'existe que grâce à une imperfection de l'œil humain, son inaptitude à percevoir séparément des images qui se suivent rapidement et qui, pour l'essentiel, sont semblables.



Harriet Andersson et Lars Ekberg dans *L'Eté avec Monika*

J'ai calculé que si je vois un film qui dure une heure, je suis en fait plongé pendant vingt minutes dans le noir absolu. En faisant un film, je me rends donc coupable d'une supercherie, je me sers d'un appareil construit en fonction d'une imperfection physique de l'homme, d'un appareil grâce auquel je transporte mon public, comme sur un balancier, d'un sentiment donné au sentiment opposé extrême : je le fais rire, crier d'effroi, sourire, croire aux légendes, s'indigner, se formaliser, s'enthousiasmer, s'encanailler ou bâiller d'ennui. Je suis donc ou bien un trompeur, ou bien — au cas où le public est conscient de la supercherie — un illusionniste. Je mystifie et j'ai à ma disposition le plus précieux et le plus étonnant des appareils magiques qui ait jamais été, au cours de toute l'histoire du monde, entre les mains d'un bateleur.

Il y a là, ou il devrait y avoir là, pour tous ceux qui créent ou exploitent les films, la source d'un conflit moral insoluble.

Quant à nos partenaires commerciaux, ce n'est pas le moment de relever les fautes qu'ils ont commises d'année en année, mais il vaudrait la peine qu'un homme de science découvre un jour une unité de poids ou de mesure pouvant « chiffrer » la quantité de dons naturels, d'initiatives, de génie et de force créatrice que l'industrie du film a malaxés dans ses redoutables broyeurs. Evidemment, celui qui veut entrer dans le jeu doit en accepter d'avance les règles, et il n'y a aucune raison pour que le travail dans la branche cinématographique soit plus respecté qu'ailleurs. La différence provient surtout de ce que, dans notre specialité, la brutalité se manifeste plus ouvertement, mais c'est là plutôt un avantage.

On peut faire une chute et se tuer...

La perte de l'équilibre est plus lourde de conséquences pour le réalisateur consciencieux que pour un danseur de cordes ou un acrobate qui exécute ses tours sous la coupole du cirque et sans filet. Pour le réalisateur comme pour l'équilibriste, le risque est du même ordre : *celui de faire une chute et de se tuer*. C'est là, pensez-vous sans doute, une exagération : faire un film, ce n'est tout de même pas si dangereux ! Pourtant je maintiens mon affirmation : le risque

est égal. Même si, comme je le disais, on est quelque peu prestidigitateur, personne ne peut mystifier les producteurs, les directeurs de banque, les propriétaires de cinémas ou les critiques quand le public s'abstient d'aller voir un film et de déposer l'obole dont producteurs, directeurs de banque, propriétaires de cinémas, critiques et prestidigitateurs doivent tirer leur subsistance !

Je puis vous citer en exemple une expérience toute récente dont le souvenir me donne encore le frisson et où j'ai bien risqué perdre moi-même l'équilibre. Un producteur, singulièrement hardi, investit de l'argent dans un de mes films qui, après un an d'activité intense, parut sous le titre *Nuit de Cirque (Gycklarnas afton)*. La critique fut, en général, destructive, le public s'abstint, le producteur put compter ses pertes, et moi-même je dus attendre plusieurs années avant de pouvoir me remettre à un nouvel essai.

Si je fais encore deux ou trois films qui représentent un échec financier, le producteur estimera, à juste titre, qu'il vaut mieux ne plus miser sur mes talents.

Je deviendrai donc, tout d'un coup, un individu suspect, un gaspilleur et je pourrai réfléchir, tout à loisir, sur l'utilité de mes soi-disant dons artistiques : le prestidigitateur sera privé de son appareil.

Quand j'étais plus jeune, je ne ressentais pas ces craintes. Le travail était pour moi un jeu excitant et, que le résultat fût réussi ou manqué, je me réjouissais de mon œuvre comme un enfant de ses châteaux de sable ou d'argile. L'équilibriste dansait sur sa corde, inconscient et donc insouciant de l'abîme et de la dureté du sol du manège.

Aujourd'hui, il en va autrement

Le jeu s'est changé en un combat amer. La marche sur la corde se fait maintenant avec une pleine conscience du danger, et les points d'attache de la corde s'appellent crainte et incertitude. Chaque œuvre à réaliser mobilise toutes les ressources de l'énergie. La création est devenue, sous l'effet de causes tant intérieures qu'extérieures ou économiques, un devoir exigeant. L'échec, la critique, la froideur du public font aujourd'hui des blessures plus sensibles. Les plaies mettent du temps à se fermer et les cicatrices sont plus profondes et plus durables.

Avant d'entreprendre une œuvre ou après l'avoir commencée, Jean Anouilh a coutume de se livrer à un petit jeu afin d'exorciser la crainte. Il se dit : « *Mon père est tailleur. Il jouit intimement de la création de ses mains : un beau pantalon ou un pardessus élégant. C'est la joie et la satisfaction de l'artisan, la fierté de l'homme qui connaît son métier.* »

Cette pratique est aussi la mienne. Je reconnais le jeu, je le joue souvent et je réussis à me leurrer, moi et quelques autres, même si ce jeu n'est en fait qu'un assez mauvais sédatif : « *Mes films sont du beau travail, je suis zélé, consciencieux, extrêmement attentif aux détails. J'œuvre pour mes contemporains et non pour l'éternité ; ma fierté est la fierté de l'artisan.* »

Pourtant, je sais que, si je parle ainsi, c'est pour me tromper moi-même, et l'inquiétude irrépressible me crie : « *Qu'as-tu fait qui puisse durer ? Y a-t-il dans tes films un seul mètre de pellicule, digne de passer à la postérité, une seule réplique, une seule situation qui soit réellement et indiscutablement vraie ?* »

A cela je dois répondre — peut-être encore sous l'effet d'une déloyauté indéracinable même chez les plus sincères — : « *Je ne sais pas, je l'espère.* »

Vous m'excuserez de vous avoir décrit si longuement et avec une telle abondance de commentaires, le dilemme qui s'impose aux créateurs de films. J'ai voulu essayer de vous expliquer pourquoi tant de ceux qui se consacrent à la réalisation dans le domaine cinématographique, cèdent à une tentation qui se laisse mal exprimer et qui est invisible, pourquoi nous avons peur, pourquoi parfois nous perdons cœur à l'ouvrage, pourquoi nous nous abêtissons et nous nous laissons annihiler dans des compromis ternes et empoisonnés.

Il faut sans cesse tenir compte de la réaction du public

Je voudrais cependant m'attarder encore un peu sur l'un des aspects du problème, sur le plus important et le plus difficile à saisir, le Public.

Le créateur de films a affaire à un moyen d'expression qui intéresse non seulement lui-



L'Eternel Mirage.

même mais aussi des millions d'autres personnes, et il éprouve le plus souvent le même désir que les autres artistes : « *Je veux réussir aujourd'hui. Je veux la célébrité maintenant. Je veux plaire, ravir, émouvoir tout de suite.* »

A mi-chemin entre ce souhait et sa réalisation se trouve le public qui, lui, n'exige du film qu'une chose : « *J'ai payé, je veux être diverti, entraîné, engagé, je veux oublier mes soucis, mes proches, mon travail, je veux sortir de moi-même. Je suis là, assis dans l'obscurité et je veux, comme une femme sur le point d'accoucher, la délivrance.* »

Le réalisateur qui connaît cette exigence et qui vit de l'argent du public est placé dans une situation difficile et qui lui donne des obligations. En faisant son film, il doit sans cesse tenir compte de la réaction du public. Pour moi personnellement, je me pose continuellement la question : « *Puis-je m'exprimer plus simplement, plus purement, plus brièvement ? Est-ce que chacun comprendra ce que jeux dire maintenant ? Est-ce que l'esprit le plus simple peut suivre le cours de ces événements ? Et ceci, qui est le plus important : jusqu'où ai-je le droit d'admettre le compromis et où commencent mes devoirs envers moi-même ?* »

Toute expérimentation implique nécessairement un grand risque, car elle éloigne toujours du public. Or, l'éloignement du public peut mener à la stérilité, à l'isolement dans une tour d'ivoire.

Il serait souhaitable que les producteurs ainsi que les autres directeurs techniques du cinéma mettent des laboratoires à la disposition des créateurs. Mais ce n'est nullement le cas de nos jours. Les producteurs ne se fient qu'aux ingénieurs et s'imaginent stupidement que le salut de l'industrie du film dépend des inventions et des complications techniques.

Rien de plus facile que d'effrayer un spectateur. On peut littéralement l'affoler, car la plupart des gens ont dans quelque partie de leur être une peur toute prête à éclore. Il est beaucoup plus difficile de faire rire, et de *faire rire* de la bonne manière. Il est aisé de mettre un spectateur dans un état pire que celui où il était en arrivant, il est difficile de le mettre dans un état meilleur ; c'est pourtant là ce qu'il désire chaque fois qu'il s'installe dans la salle obscure d'un cinéma. Or, combien de fois et par quels moyens lui donnons-nous cette satisfaction ?

C'est ainsi que je raisonne, tout en sachant en même temps et avec une évidence absolue que ce raisonnement est dangereux, puisqu'il entraîne le risque de condamner tous les échecs, de confondre l'idéal et l'orgueil, de considérer comme absolues les frontières que le public et la



Maj-Britt Nilsson dans *Jeux d'Eté.*

critique vous fixent alors que vous ne les reconnaissez pas et qu'ils ne sont pas vôtres, votre personnalité étant perpétuellement en devenir. D'une part, je suis tenté de m'adapter, de me faire tel que me veut le public, mais d'autre part je sens que ce serait la fin de tout ; que cela supposerait chez moi une totale indifférence. Aussi, je me réjouis de ne pas être né avec exactement autant d'esprit que de sentiments, et il n'est écrit nulle part qu'un réalisateur de films doive être content, heureux ou satisfait. Qui a dit qu'il ne fallait pas faire du bruit, briser les frontières, lutter contre les moulins à vent, envoyer des robots dans la lune, être pris de visions, jouer avec la dynamite ou arracher des morceaux de chair à soi-même ou aux autres ? Pourquoi ne pourrait-on pas effrayer les producteurs de films ? C'est leur métier d'avoir peur : ils sont payés pour leurs ulcères à l'estomac !

Cela commence souvent par une image

Mais « *faire des films* », ce n'est pas seulement se heurter à des problèmes, à des dilemmes, à des soucis économiques, à des responsabilités et à la crainte. Il y a aussi les jeux, les rêves, les souvenirs secrets.

Cela commence souvent par une image : un visage, éclairé fortement et soudain, une main qui se lève, une place à l'aube où quelques vieilles femmes sont assises sur un banc, séparées par un sac de pommes. Ou bien encore ce sont quelques paroles échangées, deux personnes qui, tout à coup, se disent quelque chose d'un ton de voix tout à fait personnel : elles ont peut-être le dos tourné, je ne puis même voir leur visage, et pourtant je suis forcé de les écouter, d'atten-



Harriett Andersson et Lars Ekberg dans *L'Eté avec Monika.*

dre qu'elles se remettent à parler, qu'elles répètent les mêmes mots sans signification particulière mais chargés d'une tension secrete, d'une tension dont je n'ai pas encore nettement conscience mais qui agit comme un filtre sournois. Le visage éclairé, la main levée comme pour une incantation, les vieilles femmes sur la place, les quelques mots banals, toutes ces images viennent s'attacher comme des poissons brillants à mon filet, ou, plus exactement, je suis pris moi-même dans un filet dont j'ignore — heureusement ! — la texture.

Assez rapidement, bien avant que le motif se soit entièrement dessiné dans mon esprit, je soumets le jeu de mon imagination à l'épreuve du réel Je pose, comme par jeu, mon ébauche encore très incomplète et fragile sur un chevalet pour la juger du point de vue de toutes les ressources techniques des studios. Cette épreuve imaginaire de « *viabilité* » constitue pour le motif un bain ferrugineux efficace. Suffit-il? Le motif gardera-t-il sa valeur lorsqu'il sera plongé dans la routine quotidienne et meurtrière des studios, loin de la pénombre des aurores propices aux jeux de l'imagination ?

Quelques-uns de mes films mûrissent très vite et sont rapidement terminés. Ce sont les films qui répondent à l'attente générale, des enfants toujours indisciplinés mais en bonne santé dont on peut prédire tout de suite : c'est eux qui feront vivre la famille.

Puis, il y a les autres films, ceux qui viennent lentement, qui prennent des années, qui refusent de se laisser emprisonner dans une solution technique ou formelle, qui, en général, refusent toute solution concrète. Ils séjournent dans la pénombre ; si je veux les retrouver, il me faut les y suivre, y chercher un contexte, des personnages, des situations. Là, les visages détournés se mettent à parler, les rues sont étranges, quelques rares personnes jettent un regard par la croisée des fenêtres, un œil brille au crépuscule ou se métamorphose en escarboucle, puis éclate avec un bruit de cristal qui se brise. La place, en ce matin d'automne, est une mer, les

vieilles femmes se transforment en arbres antiques et les pommes sont des enfants qui bâtissent des villes de sable et de pierre auprès de l'écume des vagues.

La tension est là, toujours présente, et elle se retrouve soit dans le mot écrit, soit dans les visions, soit dans l'excès d'énergie qui se courbe comme l'arche d'un pont prête à se lever par ses propres forces, par ces forces qui sont l'élément le plus important, une fois le manuscrit achevé pour mettre en branle l'immense roue que représente le travail requis pour tourner un film.

Qu'est-ce que « tourner un film » ?

Qu'est-ce donc que « *tourner un film* » ? Si je vous posais à tous la question, j'obtiendrais sans doute des réponses assez différentes, mais vous vous accorderiez peut-être sur un point : tourner un film, c'est faire le nécessaire pour transporter le contenu du manuscrit sur une pellicule de film. Vous diriez ainsi à la fois beaucoup et trop peu. Pour moi, tourner un film représente des jours de travail inhumainement acharné, des courbatures, des yeux pleins de poussière, des odeurs de fard, de sueur et de lampes, une série indéfinie de tensions et de détentes, un combat ininterrompu entre le vouloir et le devoir, entre la vision et le réel, la conscience et la paresse. Je songe aux levers matinaux, aux nuits sans sommeil, à un sentiment plus aigu de la vie, à une sorte de fanatisme centré sur le seul travail, par lequel je deviens moi-même, finalement, une partie intégrante de la pellicule, un appareil ridiculement minuscule dont le seul défaut est de requérir de la nourriture et de la boisson.

Il arrive parfois qu'au milieu de cette excitation, quand tous les studios bourdonnent d'une vie et d'un travail qui semblent devoir les faire éclater, que, tout à coup, je trouve l'idée de mon prochain film. Vous vous tromperiez pourtant si vous croyiez que l'activité du réalisateur suppose, à ce moment, une sorte de vertige extatique, une excitation incontrôlée et une effrayante désorganisation. Tourner un film, c'est entreprendre d'apprivoiiser un fauve difficile à manier et de grand prix; il y faut une tête claire, de la méticulosité, des calculs roids et exacts. Ajoutez-y une humeur toujours égale et une patience qui n'est pas de ce monde.

Tourner un film, c'est organiser tout un univers, mais les éléments capitaux sont l'industrie, l'argent, la fabrication, la prise de vue, le développement et la copie, un horaire à suivre mais que l'on suit rarement, un plan de campagne minutieusement préparé où les facteurs irrationnels ont le pourcentage le plus élevé. La vedette a les yeux trop cernés de noir — 700.000 francs pour recommencer la scène. Un jour, l'eau de la conduite a une teneur trop élevée en chlore : les négatifs en sont tachés — recommençons ! Un autre jour, la mort vous fait le mauvais tour de vous enlever un acteur — recommençons avec un autre — et voilà d'autres millions engloutis. Il tonne, le transformateur électrique a une panne, nous sommes-là, tout fardés, à attendre dans la pâle lumière du jour, les heures s'envolent et l'argent avec elles.

Exemples idiots, pris au hasard. Mais ils doivent être idiots puisqu'ils touchent à la grande et sublime idiotie : celle de transformer des rêves en ombres, de fractionner une tragédie en cinq cents petits morceaux, de jouer avec chacun d'eux, puis de recoller tous ces morceaux de manière à reconstituer une unité qui sera de nouveau la tragédie ; celle de fabriquer un ténia de 2.500 mètres qui s'approprier la vie et l'esprit d'acteurs, de producteurs et de réalisateurs. Tourner un film, c'est tout cela, mais c'est encore bien autre chose, et c'est bien pis.

Le curieux tableau de Venise

Faire des films, c'est aussi replonger par ses plus profondes racines jusque dans le *monde de l'enfance*. Descendons, si vous le voulez, dans ce studio intérieur situé dans le recoin le plus intime de la vie du réalisateur. Ouvrons un moment la plus secrète de ses chambres pour y regarder un tableau de Venise, un vieux store et le premier appareil de cinéma branlant.

A Upsal, ma grand-mère disposait d'un très vieil appartement. Je m'y glissais sous la table de la salle à manger, vêtu d'un tablier avec une poche sur le devant, et là, j'écoutais



Ulla Jacobsson et Gunnar Bjönstrand dans *Sourires d'une Nuit d'été.*

la voix des rayons de soleil qui pénétraient par les fenêtres immensément hautes. Les rayons bougeaient continuellement, les cloches de la cathédrale résonnaient ; les rayons bougeaient et leur mouvement engendrait comme un bruit spécial. C'était un jour d'entre hiver et printemps, j'avais eu la rougeole et j'avais cinq ans. Dans l'appartement voisin, on jouait du piano — c'étaient toujours des valses — et au mur pendait un grand tableau représentant Venise. Pendant que les rayons du soleil et les ombres passaient en vagues sur le tableau, l'eau du canal se mit à couler, les pigeons s'élevèrent des pavés de la place, les gens se parlèrent sans bruit avec des gestes des mains et de la tête. Le son des cloches ne venait pas de la cathédrale mais bien du tableau, de même que les airs du piano. Cette image de Venise avait quelque chose de tout à fait étrange. De presque aussi étrange que le fait que les rayons du soleil, dans le salon de ma grand'mère n'étaient pas silencieux mais avaient un son. C'était peut-être toutes ces cloches — ou bien les grands meubles qui s'entretenaient dans un murmure jamais interrompu.

Je crois me rappeler pourtant une expérience encore plus ancienne que celle de l'année de la rougeole, la perception — impossible à dater — du mouvement d'un store.

C'était un store noir, du type le plus courant, que je voyais, dans ma chambre d'enfant, à l'aurore ou au crépuscule, lorsque tout devient vivant et un peu effrayant, lorsque les jouets mêmes se transforment en choses hostiles ou simplement indifférentes et curieuses. Alors, le monde n'était plus le monde quotidien avec la présence de ma mère, mais une solitude silencieuse et vertigineuse. Ce n'était pas que le store bougeât; aucune ombre ne s'y dessinait. C'est sur la surface même que les formes se trouvaient : ni bonshommes, ni animaux, ni têtes, ni visages, mais *des choses pour lesquelles il n'existe pas de nom !* Dans l'obscurité traversée de lueurs, ces formes se détachaient du store et s'avançaient vers le paravent vert ou vers le bureau et sa carafe d'eau. Elles étaient impitoyables, impassibles et effroyables ; elles ne disparaissaient que lorsqu'il faisait vraiment noir ou vraiment clair ou que le sommeil me prenait.

Celui qui, comme moi, est né dans une famille de pasteur, apprend très tôt à regarder derrière les coulisses de la vie et de la mort. Père a un enterrement, un mariage, un baptême, une médiation, il écrit un sermon. On fait très tôt connaissance avec le diable et, à la manière des enfants, on a besoin de lui donner une forme concrète. Or, c'est ici qu'entre en jeu la lanterne magique, petite boîte en tôle avec une lampe à pétrole (je sens encore l'odeur de tôle chauffée) et des projections en couleur. Il y avait, entre autre, le petit chaperon rouge et le loup. Le loup, c'était le diable, un diable sans cornes, mais avec une queue et une gueule d'un rouge vif, un diable curieusement palpable et pourtant insaisissable, le représentant du mal et de la persécution sur le papier à fleurs de la chambre d'enfants.

Mon premier film

Le premier film que j'eus en ma possession avait trois mètres de long et était brun. Il représentait une jeune fille endormie dans une prairie ; elle s'éveillait, s'étirait, se levait et, les bras étendus, disparaissait sur le côté droit de l'image. C'était tout. Sur la boîte qui renfermait le film était dessinée une image rougeoyante avec les mots « *Frau Holle* ». Personne, dans mon entourage, ne savait qui était Frau Holle mais peu importait : le film avait grand succès et on le joua tous les soirs jusqu'à ce qu'il se déchirât au point qu'il fut impossible de le réparer.

Ce petit cinéma branlant fut ma première boîte de magicien. En fait, c'est assez étrange : le jouet était mécanique, les personnages et les choses ne changeaient jamais, et je me suis souvent demandé ce qui pouvait me fasciner tellement, ce qui, aujourd'hui encore, me fascine exactement de la même manière. Cette pensée me vient parfois au studio ou dans la pénombre de la chambre de montage, lorsque j'ai devant moi la petite image et que la pellicule me passe entre les doigts, ou bien pendant l'enfantement fantastique que représente la recomposition lorsque le film terminé découvre lentement son visage. Je ne puis m'empêcher de croire que je manie un instrument si raffiné qu'il nous serait possible d'éclairer avec lui l'âme humaine d'une lumière infiniment plus vive, de la dévoiler encore plus brutalement et d'annexer à notre connaissance de nouveaux domaines du réel. Peut-être découvririons-nous même une fissure qui nous permettrait de pénétrer dans le clair-obscur de la surréalité, de raconter d'une façon nouvelle et bouleversante. Au risque d'affirmer encore une fois une chose que je ne puis prouver, je voudrais dire que, selon moi, nous autres qui faisons des films, nous n'utilisons qu'une partie minuscule d'un pouvoir effrayant — nous ne faisons mouvoir que le petit doigt d'un géant, d'un géant qui est loin d'être sans danger.

Mais il est égalemet possible que je me trompe. Il peut se faire que le film ait atteint le point suprême de son évolution, que cet instrument, par sa nature même, ne puisse plus



Ulla Jacobsson dans *Sourires d'une Nuit d'été.*

conquérir de nouvelles terres, que nous soyons collés le nez au mur, la route se terminant en cul-en-sac. Beaucoup sont de cet avis, et c'est un fait que nous piétinons dans un marais, le nez dépassant la surface de l'eau, paralysés par les soucis économiques, les conventions, la sottise, la crainte, l'incertitude et le désordre.

Quel est mon but ?

On me demande quelquefois ce que je poursuis dans mes films, quel est mon *but*. La question est difficile et dangereuse, et j'ai coutume d'y répondre par un mensonge ou une échappatoire : « *Je cherche à dire la vérité sur la condition des hommes, la vérité comme je la vois.* » Cette réponse satisfait les gens, et je me demande souvent comment il n'est personne qui remarque mon bluff, car la vraie réponse devrait être : « *J'éprouve un besoin incoercible d'exprimer par le film ce qui, de manière toute subjective, se forme quelque part dans ma conscience. Dans ce cas, je n'ai donc d'autre but que moi-même, mon pain quotidien, l'amusement et l'estime du public, une sorte de vérité que j'éprouve juste à ce moment-là. Et si j'essaie de résumer ma seconde réponse, la formule finale n'a rien de très enthousiasmant :* « Une activité sans grande signification. »

Je ne dirai pas que cette conclusion me chagrine outre mesure. Je suis dans la même situation que la majorité des artistes de ma génération : notre activité à tous n'a pas grand sens. L'art pour l'art. Ma vérité personnelle ou une vérité aux trois quarts ou pas la moindre vérité, sauf qu'elle a valeur pour moi.

Je sais que cette manière de voir les choses est très impopulaire, surtout de nos jours. Je me hâterai donc de préciser ma position en formulant la question autrement : « *Qu'est-ce que vous voudriez avoir pour but en faisant vos films ?* »

On raconte qu'autrefois la cathédrale de Chartres, frappée par un éclair, brûla de fond en comble. Alors, dit-on des milliers de gens accoururent, de tous les coins du monde, des gens de toutes les conditions : ils traversèrent l'Europe comme des lemmings migrateurs et se mirent, tous ensemble, à rebâtir la cathédrale sur ses anciens fondements. Ils demeurèrnt là jusqu'à ce que l'immense édifice fût terminé, architectes, ouvriers, artistes, jongleurs, nobles, prélats et bourgeois mais leurs noms étaient inconnus et, aujourd'hui encore, personne ne sait comment s'appelaient ceux qui bâtirent la cathédrale de Chartres.

Sans que cela vous fasse préjuger de mes croyances ou de mes doutes — qui, ici, du reste, n'ont rien à voir —, je pense que l'art a perdu sa signification vivifiante au moment où il s'est séparé du culte. Il a rompu le cordon ombilical et il vit de sa propre vie séparée, étonnamment stérile, éteinte et dégénérée. La collectivité créatrice, l'humble anonymat sont des reliques oubliées et enterrées, dépourvues de toute valeur. Les petites blessures du moi et les coliques morales sont examinées au microscope *sub specie æternitatis*. La peur du noir qui caractérise le subjectivisme et les consciences scrupuleuses est devenue la grande mode, et nous courons finalement dans un grand enclos où nous nous disputons au sujet de notre solitude, sans nous écouter l'un l'autre ni même remarquer que nous nous pressons mutuellement jusqu'à en mourir d'étouffement. C'est ainsi que les individualistes se regardent dans les yeux, nient l'existence de ceux qu'ils voient et invoquent l'omnipotente obscurité sans éprouver jamais une seule fois la force salvatrice des joies de la communauté. Nous sommes tellement empoisonnés par nos cercles vicieux, si enfermés dans notre propre angoisse que nous devenons incapables de distinguer le vrai du faux, l'idéalité des gangsters et l'abandon sincère.

A la question posée sur le but de mes films, je pourrais donc répondre : « *Je veux être l'un des artistes de la cathédrale qui se dresse sur la plaine. Je veux m'occuper à faire d'une pierre une tête de dragon, un ange ou un démon, ou bien peut-être un saint, peu importe, j'éprouve la même jouissance dans tous les cas. Que je sois croyant ou incroyant, chrétien ou païen, je travaille à construire avec tout le monde la cathédrale, parce que je suis artiste et artisan, et parce que j'ai appris à tirer de la pierre des visages, des membres et des corps. Je n'ai jamais à m'inquiéter du jugement de la postérité ou de mes contemporains ; mon nom et mon prénom ne sont gravés nulle part et ils disparaîtront avec moi. Mais une petite partie de moi-même survivra dans la totalité anonyme et triomphante. Un dragon ou un démon, ou peut-être un saint, peu importe !* »

Ingmar BERGMAN.

BIO-FILMOGRAPHIE D'INGMAR BERGMAN

établie par Jean Béranger

Ingmar Bergman est le fils d'un pasteur. Ce qui explique, en partie, les préoccupations religieuses, et même les accents de révolte, dont se trouve imprégné l'ensemble de son œuvre, vis-à-vis des problèmes de la foi. Il naquit en 1918, dirigea une troupe théâtrale d'étudiants pendant ses années d'université, puis effectua un stage d'assistant metteur en scène à l'opéra de Stockholm. Envoûté par le théâtre, il monta ensuite plusieurs pièces sur les scènes des théâtres municipaux d'Halsingborg et de Gothembourg (dont le : « Caligula » d'Albert Camus) puis il fut engagé comme metteur en scène au Théâtre Royal Dramatique de Stockholm. Tout en écrivant quelques pièces et divers romans, il se prit d'amitié pour Sjöberg, qui partageait son activité entre le théâtre et le cinéma et qui lui demanda alors un scénario de film. Bergman l'écrivit; ce fut : *Tourments* que Sjöberg réalisa en 1944. L'année suivante, Ingmar Bergman devenait réalisateur à son tour. A l'heure actuelle il est l'un des trois « grands » de cette nouvelle école cinématographique suédoise, dont la plupart des chefs-d'œuvre demeurent absents des écrans de l'Europe méridionale, tant par la routine de nos distributeurs que par la nonchalance et le manque de curiosité de beaucoup de nos cinéphiles. — J. B.

FILMS REALISES PAR INGMAR BERGMAN

1945. — KRISIS (CRISE). Svenskfilmindustri.
Sc. : Ingmar Bergman, d'après une pièce de Leck Fischer.
Ph. : Gosta Roosling.
Int. : Stig Olin, Daguy Lind, Inga Landgré, Marianne Lofgren.

1946. — DET REGNAR PA VAR KARLEK (IL PLEUT SUR NOTRE AMOUR) Nordisk Tonefilm.
Prod. : Lorens Marmstedt.
Sc. : Ingmar Bergman et Herbert Grevenius d'après une pièce de Oskar Braathen.
Ph. : Hilding Bladh et Göran Strindberg.
Int. : Birger Malmsten, Barbro Kollberg, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel.

1947. — SKEPP TILL INDIALAND (BATEAU POUR LES INDES. Exploité en France sous le titre de L'ETERNEL MIRAGE).
Prod. : Lorens Marmstedt.
Sc. : Ingmar Bergman d'après une pièce de Martin Söderhjelm.
Ph. : Göran Strindberg.
Int. : Holger Löwenadler, Anna Lindahl, Birger Malmsten, Gertrud Fridh.

1947. — MUSIK I MORKER (MUSIQUE DANS LES TÉNÈBRES) Terra Film.
Prod. : Lorens Marmstedt.
Sc. : Ingmar Bergman et Dagmar Edqvist d'après une pièce de Dagmar Edqvist.
Ph. : Göran Strindberg.
Int. : Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand.

1948. — HAMSTAD (VILLE PORTUAIRE) Svenskfilmindustri.
Sc. : Ingmar Bergman d'après un récit de Olle Länsberg.
Ph. : Gunnar Fischer.
Mus. : Erland Von Koch.
Int. : Nine-Christine Jönsson, Bengt Eklund, Berta Hall, Mimi Nelson, Birgitta Valberg, Sven-Erik Gamble, Erik Hell

1948. — FANGELSE (PRISON) Terra Film.
Prod. : Lorens Marmstedt.
Sc. : original, de Ingmar Bergman.
Ph. : Göran Strindberg.
Int. : Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Anders Henrikson, Bibi Lindkvist, Irma Christensson, Marianne Lofgren, Curt Masreliez.

1949. — TORST (SOIF), Svenskfilmindustri.
Sc. : Herbert Grevenius, d'après des nouvelles de Birgit Tengroth.
Ph. : Gunnar Fischer.
Mus. : Erik Nordgren.
Int. : Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Hasse Ekman, Bengt Eklund, Gaby Stenberg.

1949. — TILL GLADJE (VERS LA FÉLICITÉ), Svenskfilmindustri.
Sc. : Original, de Ingmar Bergman.
Ph. : Gunnar Fischer.
Int. : Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Birger Malmsten, Victor Sjöstrom, Jon Ekman.

1950. — SOMMARLEK (JEUX D'ETÉ), Svenskfilmindustri.
Sc. : Ingmar Bergman et Herbert Grevenius.
Ph. : Gunnar Fischer.
Mus. : Erik Nordgren.
Int. : Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericsson, Georg Funkqvist, Stig Olin, Mimi Pollack, Renée Bjorling, Jon Botvid, Gunnar Olsson.

1950. — SANT HANDER INTE HAR (UNE TELLE CHOSE NE SE PRODUIRAIT PAS ICI).
Sc. : Herbert Grevenius.
Ph. : Gunnar Fischer.
Int. : Alf Kjellin, Signe, Hasso, Ulf Palme, Stig Olin, Gösta Cederlund, Ynge Nordvall.



Bjorn Bjelvenstam, Harriett Andersson et Ulla Jacobsson dans *Sourires d'une Nuit d'été.*

1952. — KVINNORS VANTAN (L'ATTENTE DES FEMMES), Svenskfilmindustri.
Sc. : Original de Ingmar Bergman.
Ph. : Gunnar Fischer.
Mus. : Erik Nordgren.
INT. : Anita Bjork, Eva Dahlbeck, Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Gunnar Bjornstrand, Aino Taube, Hakan Westergren, Jarl Kulle, Marta Arbin, Gerd Andersson, Kjell Nordenskold.

1952. — SOMMAREN MED MONNIKA (L'ÉTÉ AVEC MONNIKA), Svenskfilmindustri.
Sc. : Pier-Anders Folgestrom.
Ph. : Gunnar Fischer.
Mus. : Erik Nordgren.
Int. : Harriett Andersson, Lars Ekborg, Ake Gronberg, Naemi Briese, Ake Fridell, Dagmar Ebbesen, Sigge Furst, Jon Harryson.

1953. — GYCKLARNS AFTON (CRÉPUSCULE D'UN FORAIN).
Prod. : Sandrew Bauman.
Sc. : Original de Ingmar Bergman.
Ph. : Sven Nykvist et Hilding Bladh.
Mus. : Karl-Birger Blomdahl.
Int. : Ake Gronberg, Harriett Andersson, Anders Ek, Gudrun Brost, Hasse Ekman, Annika Tretow, Gunnar Björnstrand, Curt Lowgren, Erik Strandmark.

1954. — EN LEKTION I KARLEK (UNE LEÇON D'AMOUR), Svenskfilmindustri.
Sc. : Ingmar Bergman.
Ph. : Martin Bodin et Bengt Nordwall.
Mus. : Dag Wiren.
Int. : Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Ake Gronberg, Harriett Andersson, Yvonne Lombard, Birgit Reimers, Olof Winerstrand, John Elfstrom, Renée Bjorling, Dagmar Ebbesser, Sigge Furst.

1955. — KVINNODROM (RÊVES DE FEMMES), Svenskfilmindustri.
Sc. : Ingmar Bergman.
Int. : Eva Dahlbeck, Gunnar Bjönstrand, Harriett Andersson.

1955. — SOMMARNATTENS LEENDE (SOURIRES D'UNE NUIT D'ÉTÉ), Svenskfilmindustri.
Sc. : Ingmar Bergman.
Ph. : Gunnar Fischer et Ake Nilsson.
Mus. : Erik Nordgren.
Int. : Ulla Jacobsson, Gunnar Bjönstrand, Eva Dahlbeck, Björn Bjelvenstam, Margit Carlqvist, Jarl Kulle, Harriett Andersson, Ake Fridell, Naima Wifstrand.

SCENARIOS D'INGMAR BERGMAN

1944. — HETS (TOURMENTS).
Réalisateur : Alf Sjöberg.
Int. : Alf Kjellin, Mai Zetterling, Stig Jarrel, Olof Winnerstrand.

1947. — KVINNA UTAN ANSIKTE (LA FEMME SANS VISAGE).
Réalisateur : Gustav Molander.
Int. : Alf Kjellin, Gunn Wallgren, Anita Bjork, Stig Olin.

1948. — EVA (Exploité en France sous le titre de SENSUALITÉ).
Réalisateur : Gustav Molander.
Int. : Eva Dahlbeck, Birger Malmsten, Stig Olin, Eva Stiberg.

P.S. — En 1949, le film MEDAN STADEN SOVER (QUAND LA VILLE DORT) a été réalisé par Lars Eric Kjellgren *sur un scénario de Per-Anders Folgestrom et de Lars Eric Kjellgren, écrit d'après une idée de Ingmar Bergman.*

LE 3ème HOMME ET LE 2ème ARKADIN



« Orson retoucha lui-même mon maquillage. »

par

Frédéric O'Brady

Ce matin de mai 1950 on buvait du champagne au bureau directorial du Théâtre Edouard-VII. Maurice Bessy m'avait fait venir pour me présenter à Orson Welles qui allait monter sa pièce, en anglais, sur une scène parisienne, et c'était le trente-cinquième anniversaire d'Orson.

— *C'est un type qui n'aime pas le cinéma,* expliqua Bessy à Orson Welles, *mais ses marionnettes t'intéresseront peut-être.*

Orson me serra la main dans la sienne, étonnamment mince en proportion à la carrure du bonhomme. Il portait les cheveux coupés courts, presque en brosse, un pullover à col roulé, et quand il riait, il fronçait le nez comme un bébé content après son bain : — *Prenez un verre. J'aime beaucoup les marionnettes. Ce sont des pupazzi ou des burattini ?*

Je devais apprendre par la suite que le côté tant vanté « homme de la Renaissance » de Welles apparaissait dans chaque conversation. Il est, en effet, au courant de tout, mais il ne s'en cache pas, et quand il s'enfonce dans un sujet, il le fait étinceler en termes techniques emmagasinés par une mémoire peu ordinaire, un peu pour éblouir son monde : — *Vous savez que je monte ici ma pièce* Le Homard qui ne pense pas, *dans laquelle il y a un rôle formidable pour vous.*

Il ajouta avec un rire sonore :

— *Mais c'est moi qui vais le jouer !*

— *Tant mieux,* fis-je, avalant ma déception, *c'est rassurant. Je viendrais vous voir.*

— *Bien, mais d'ici-là je vous ferai signe. Il faut que nous déjeunions ensemble et que vous me montriez vos marionnettes.*

Quelques jours plus tard on m'appela au Théâtre Edouard-VII. Je croyais qu'il s'agissait de déjeuner avec Orson, et j'avais mis mes marionnettes dans ma poche. Mais elles n'en sortirent pas ce jour-là. Au bureau du théâtre, Orson me mit une brochure sous le nez : — *Regardez un peu le rôle de l'Archiduc. Je vais peut-être changer d'avis; vous jouerez mon rôle, et moi j'en prendrai un autre. Lisez, je vous écoute.*

— *Mais je ne connais pas votre pièce !*

— *Ça ne fait rien.*

Il me donnait la réplique. L'Archiduc était un rôle en or. Au bout de trois pages de lecture, il appela Hilton Edwards, le comédien-directeur du *Gate Theatre* de Dublin (son ancien patron, car Orson avait débuté au Gate, à l'âge de 16 ans), qui, lui aussi, devait jouer dans la pièce. Orson me présenta.

— *Assieds-toi,* dit-il à Edwards, *et écoute ça.*

Nous reprîmes la lecture.

— *Comment le trouves-tu ?*

— *Pas mal,* dit Edwards.

— *Parfait,* fit Orson en se levant. *L'affaire est conclue. Répétition cet après-midi, à 3 heures.*

On répétait sur la petite scène de la Comédie-Caumartin qui était encore en chantier à l'époque, car le décor de *Un tramway nommé Désir* était toujours planté à l'Edouard VII. Un jour je m'étonnais qu'Orson perdît plusieurs heures à régler un mouvement de scène compliqué.

— *Remarque que les dimensions de l'Edouard VII sont différentes et que tu serais obligé d'y tout recommencer,* chuchotai-je à l'oreille d'Orson, dans la pénombre.

— *Je sais bien mais c'est si amusant !*

Parmi mes souvenirs de trente-sept ans de théâtre dans plusieurs pays d'Europe, les méthodes de travail pratiquées par Orson gardent une place importante. On répétait jour et nuit, et, forcément, on perdait beaucoup de temps. Je venais souvent à minuit du Gymnase où je jouais à ce moment-là, pour répéter le *Homard* jusqu'à l'aube. Ce n'était jamais ennuyeux. Orson mettait parfois deux heures à fixer le rythme exact d'une seule page de texte; puis il changeait d'avis et il fallait recommencer. Il s'amusait à nous imiter, à citer des anecdotes de son passé — déjà démesurément riche pour un jeune homme — et, comme font les vieux comédiens, à nous raconter surtout les petites catastrophes théâtrales dont on se souvient mieux, par une curieuse déformation de l'esprit cabotin, que des triomphes. Nous avons tous notre répertoire de désastres comiques dans le métier. C'est ainsi que je me rappelle l'histoire du tailleur du Mercury à New York qui avait traversé la scène, avec le smoking d'Orson sur un cintre, pendant le monologue de Marc-Antoine dans *Jules César*. Il ne savait pas qu'il y avait matinée... La confraternité des comédiens du monde entier est cimentée par ces anecdotes classiques, par ces moments affreux où l'on a envie de rire quand il ne faut pas.

Debout devant nous au premier rang, l'ironie d'Orson était parfois féroce :

— *Oh, honey,* disait-il à Suzanne Cloutier, *ne joue pas comme Sarah Bernhardt le soir où la Duse était dans la salle et qu'elle pleurait de rage !*

Puis, en changeant de ton :

— *Patience and fortitude ! Here we go !*

Mais lorsqu'il était content, d'un bond il enjambait la rampe pour venir nous embrasser et pour nous dire :

— *That was just great.*

Le spectacle ne marchait pas bien. On reprochait à Orson de jouer des pièces inédites à Paris au lieu de présenter du Shakespeare par exemple où l'on pourrait « suivre ». Il est vrai que le *Homard* était plein d'allusions locales à Hollywood. Après la générale, Orson me dit :

— *Cette phrase où tu parles du croisement de Sunset Boulevard et de Vine Street... il y a eu un seul rire dans la salle. Je l'ai reconnu. C'était le rire de Rita Hayworth !*

Nous avons joué le *Homard*, suivi, dans la même soirée, d'une variation sur le *Faust* de Marlowe, environ cinquante fois, puis c'était fini.

Le nombre ahurissant de parisiens qui s'imaginent savoir l'anglais ne pouvait évidemment pas apprécier la sauvage beauté des vers de Marlowe mêlés aux dialogues wellesiens et l'inoubliable instant où Orson-Faust disait à Eartha Kitt, la ravissante métisse qui jouait Hélène de Troie :

« Is this the face that launched a thousand ships... ? »



Pendant les années qui précédaient *Dossier Secret*, Orson faisait de brèves apparitions à Paris. De temps en temps il en profitait pour enregistrer les aventures radiophoniques de Harry Lime, le troisième homme, décidément intuable.

Un matin je reçus un coup de fil. C'était lui.

— *Viens tout de suite à l'Hôtel Lotti. J'ai besoin de toi.*

— *J'y cours.*

— *Frederick, my dear,* s'écria Orson quand j'entrai dans sa chambre; et il m'embrassa sur les deux joues. Le garçon d'étage était devant la porte.

— *Du champagne,* commanda Orson. *Deux bouteilles.*

— *Non, Orson,* dis-je. *Une suffit.*

Nous avions beaucoup de choses à nous raconter, mais au bout d'une demi-heure il se leva :

— *Excuse-moi, j'ai des courses à faire. Ecoute, je veux des acteurs parlant anglais, même avec accent, n'importe... Nous enregistrons un* Harry Lime *cet après-midi, à 3 heures. Prends le téléphone et débrouille-toi.*

Je me suis débrouillé.

A 3 heures nous avons commencé à enregistrer l'histoire d'un milliardaire énigmatique nommé Arkadine. Orson était Harry Lime, et moi Arkadine.

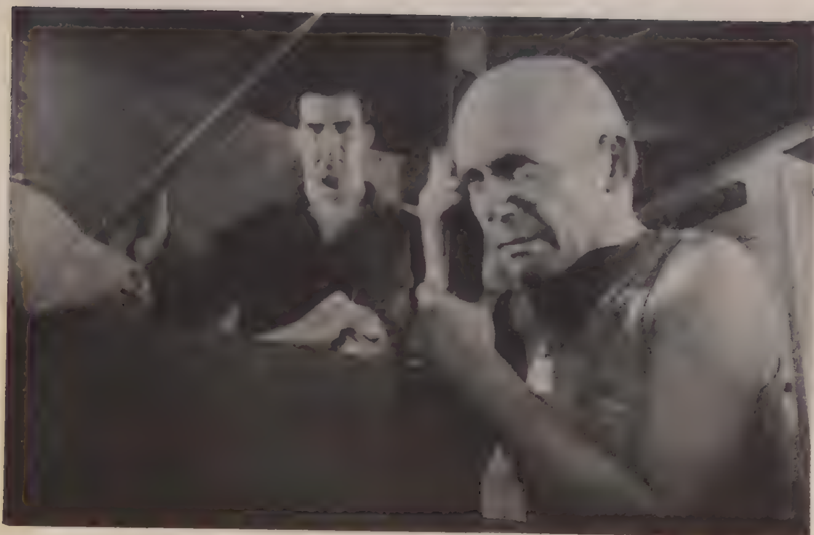
Quand ce fut fini, il me dit :

— *Un jour j'en ferai un film, tu verras.*



Ce n'était que par les journaux que j'ai appris la mise en chantier de *Dossier secret*. Pendant plusieurs mois, aucune nouvelle d'Orson. Je crois que ma première convocation chez Filmorsa date de fin 1953. On me remit le découpage; Orson tournait déjà à Madrid. Il n'était pas encore décidé quant à ce qu'il allait me confier comme personnage. J'avoue qu'à la lecture j'avais follement envie de poser ma candidature pour le vieux scélérat qui veut du foie gras avant de mourir (Akim Tamiroff). Dans la brochure, la scène d'Oscar ne figurait qu'esquissée en quelques lignes, sans dialogue précis. Orson voulait que je me rende en Espagne pour en parler. C'était impossible : je jouais à l'époque, sur le boulevard, dans un sinistre petit divertissement qui devait durer des années.

La scène d'Oscar est de trois minutes environ et si vous éternuez à ce moment-là, vous risquez de ne pas me voir du tout. Elle fut finalement tournée aux studios de Courbevoie, en 1954, l'une des dernières à insérer dans le film. Orson m'accueillit sur le plateau avec sa



« Si vous éternuez, vous risquez de ne pas me voir. »

gentillesse coutumière et me montra le décor, comme on fait le tour du propriétaire. La cabine du bateau était montée sur des tréteaux que les machinistes devaient bercer au rythme du tangage ; il y avait, naturellement, le *plafond* qu'Orson avait inauguré dans *Citizen Kane;* du fond d'un baquet d'eau, placé devant le décor, des morceaux de miroir y jetaient leurs reflets tremblotants. La caméra restait immobile aux pieds de ma couchette pendant toute la scène.

Orson retoucha mon maquillage personnellement. Après avoir lu et relu le petit dialogue (à peine une page dactylographiée) avec Bob Arden, Orson nous donnant l'intonation de chaque mot, en nous faisant « télescoper » nos répliques l'une sur l'autre comme dans une improvisation, nous sommes allés déjeuner au restaurant du studio.

Ce jour-là je souffrais d'une horrible sciatique au bras gauche, mais je ne voulais pas m'en plaindre pour ne pas gâcher l'enchantement. A l'apéritif, cependant, Orson me demanda:

— *Quest-ce que tu as au bras gauche ?*

— *Moi ? Rien. Pourquoi ?*

— *Allons, tu lèves ton verre de la main droite, et je sais que tu es gaucher !*

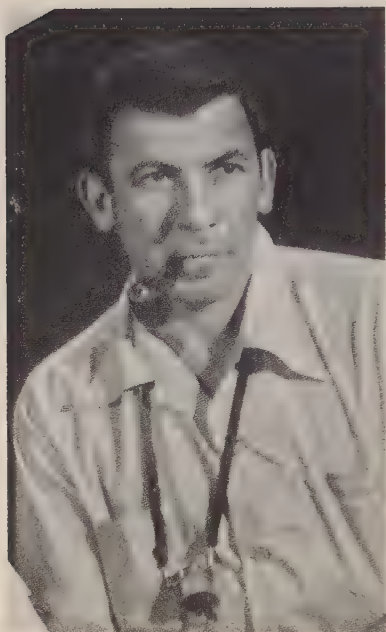
Dans les films ordinaires, on eût tourné 3 ou 4 de ces sketches avec Grégoire Aslan, Redgrave, Mischa Auer, Tamiroff, etc. en vingt-quatre heures. Le public est insensible au fignolage. Mais à cette scène si brève nous avons travaillé toute une journée. Orson était d'excellente humeur. Il semblait ravi après chaque prise, mais il trouvait toujours un petit détail que nous aurions pu faire mieux. Dans la fièvre de l'action je m'étais assis sur un clou. Et dans les archives de Filmorsa il doit y avoir une photo curieuse d'Orson Welles agenouillé derrière O'Brady en train d'épingler le fond de son pantalon.

Après la dix-septième prise, Orson nous félicita, très content :

— *C'est parfait. C'est exactement ce que je voulais. Just great ! Mais...*, et il ajouta avec emphase, *Encore une fois... Et maintenant, je veux du génie !*

...C'est la dix-huitième prise que vous voyez dans le film.

FREDERIC O'BRADY.



Richard Brooks.

LE PRODUCTEUR

par Richard Brooks

Mis à part une activité cinématographique unanimement appréciée, Richard Brooks a un talent que nous lui connaissons moins, celui de romancier : son troisième et dernier roman The Producer, *paru aux Etats-Unis en 1951, a remporté un vif succès auprès de la critique.*

Pour rattacher, chez R. Brooks, l'œuvre écrite à l'œuvre filmée, recourons à une citation qui participe à la fois de la littérature et du cinéma puisque c'est une idée de mise en scène. Cette idée qui appartient à The last time I saw Paris, *est la suivante : l'actrice Elisabeth Taylor, alourdie par deux maternités précoces, a dû trouver un style de jeu différent pour incarner l'adolescente exubérante de la première partie du film, et elle compose assez fidèlement le personnage qu'elle jouait il y a quatre ou cinq ans. Devenue femme et mère, sur l'écran, elle reprend la silhouette qu'elle a aujourd'hui dans la vie privée, et, lorsqu'elle se regarde dans une glace pour la première fois en relevant de ses couches, elle se désole : « Jamais je ne retrouverai ma ligne d'autrefois. »*

La prose de Richard Brooks est assez justement caractérisée, je crois, par cet exemple de direction d'acteur : mettre dans l'affabulation le plus grand nombre possible d'éléments réels. Il ne s'agit pas là d'un souci de vraisemblance, mais d'un désir de vérité. Un mode d'expression particulièrement sobre met en valeur une telle préoccupation ; la phrase de Brooks a la promptitude du style journalistique, et sa caméra la modestie d'une caméflex de reportage. Pourtant, derrière une pareille volonté de vérisme, on ressent, non seulement la puissance d'un idéal incorruptible qui donne un ton épique à la moindre action, mais encore la permanence d'un monde d'abstractions dont Brooks se serait fait l'exact rapporteur (reporter serait-on tenté d'écrire).

Les héros fictifs de The Producer *sont en quelque sorte les résultats de la mise en équation de la production hollywoodienne, prise dans son ensemble. Chaque membre de cette organisation très poussée est un symbole précis, du scénariste progressiste au directeur allemand, de la*

pin-up girl à la vedette éthylique. Mais le phénomène le plus curieux de cette standardisation intensive est bien ce « producer » qui n'a de correspondant dans nul autre milieu cinématographique. A propos du métier de « producer », Max Ophuls confiait aux CAHIERS : « Ce n'est pas le producteur français, mais l'homme chargé par le studio du contrôle de la fabrication du film... Ce sont à mon avis sinon des créateurs, du moins des gens créatifs. Ils n'ont pas le don direct, ce ne sont pas des auteurs, mais ils ont le don de guider l'exécution. » *Dans le meilleur cas, un Goldwyn permet à Wyler de réaliser* Les plus belles Années de notre Vie, *dans le pire, Howard Hughes fait avec Nicolas Ray* Les Diables de Guadalcanal. *Placé entre l'art et le commerce le drame du « producer » est le drame de tout le cinéma américain. C'est pourquoi* The Producer *vaut non seulement par ce que vaut toute œuvre de Richard Brooks, mais parce qu'il constitue aussi un témoignage inestimable.*

Il n'est pas question ici de raconter la péripétie de ce roman, Brooks est allergique à tout synopsys, mais comme nous voudrions donner au lecteur l'envie de le lire, aux éditeurs français l'envie d'en faire paraître une traduction, nous en citerons un échantillon.

La scène se passe entre Matt Gibbson, jeune « producer » idéaliste dont le dernier film The great Man *a été un gros succès, et le grand patron de son studio, Mr. Flax.* — C. G.



« Mais êtes-vous sûr que je sois l'homme qu'il faut pour ce film ? » demanda Matt. Il avait eu l'intention de dire : « Je ne suis pas l'homme de l'emploi ! »

« Qui d'autre ? » dit Mr. Flax. « Il se peut que je ne sache pas faire le travail moi-même, mais je suis toujours capable de trouver l'homme qu'il faut pour le travail voulu. »

« Mais, j'ai un projet personnel, et... »

« Vous avez tout le temps pour ça. »

« Mais j'ai déjà mis l'affaire en route. »

« Quel est ce projet qui est si important ? » s'irrita Mr. Flax.

« *Main Street 1951.* »

« *Main Street quoi.* »

« Vous souvenez-vous du livre de Sinclair Lewis intitulé *Main Street* ? »

« Vous vous moquez de moi ou quoi ? Ne me dites pas que vous préféreriez faire le Jacques avec *Main Street* quand vous avez la possibilité de faire *Néron.* »

« Mais je ne sais rien sur Rome », supplia Matt. « Il me faudrait travailler la question, entreprendre des recherches, lire *Le déclin et la chute de l'Empire romain,* faire quelque chose, je ne sais pas. »

« Vous voulez démolir le film ? » cria Mr. Flax. « On a besoin d'émotions pas d'idées. Un film comme celui-là, de la manière dont je le conçois réclame trois éléments principaux : *Dieu,* Sexe, et *Action !* Brassez les ensemble, et vous faites une dizaine de millions de dollars. Ma parole. C'est une combinaison imbattable. Qui est-ce qui peut battre Dieu ? et le sexe ? Naturellement je veux dire Amour. Rien d'indécent dans un tel film, vous comprenez Et l'action qu'est-ce qui peut battre l'action ? Des chars, des lions, des lances, des chevaux. Tout comme dans un Western. »

« Mais De Mille l'a fait dans *Samson et Dalila.* »

« Et vous avez vu les recettes ? » demanda Mr. Flax triomphalement.

« Et la Metro a eu *Quo Vadis,* qui est une histoire sur Néron, les chrétiens et les lions, seulement en plus grand. »

« Alors quoi ? »

« N'arrivons-nous pas un peu tard ? »

« Tard ? comment ça ? » s'enquit Mr. Flax.

« L'intérêt est émoussé. Tout le monde sera dégoûté d'avoir vu la même histoire et le même décor pendant trois ans de suite. »

« Qu'êtes-vous donc ? un fou ? » s'écria Mr. Flax. « Personne n'est dégoûté de la religion. Les gens ne vont-ils pas à l'église toutes les semaines ? N'y reviennent-ils pas la semaine suivante ? N'est-ce pas la même histoire chaque semaine ? Pour l'amour de Dieu, Matt, ne me décevez pas. »

« Mais je ne connais rien sur l'époque de Néron. »

« Qu'avez-vous à savoir ? »

« Comment ils s'habillaient par exemple, ce qu'ils pensaient. Le genre de travail qu'ils faisaient. Combien ils gagnaient. A quoi ressemblaient leur maison. Ce qu'ils prenaient à leur petit déjeuner. »

« Ma section de recherche n'est-elle pas payé pour ça ? »

« Peut-elle nous indiquer la raison de la chute de Néron ? »

« Je peux vous la dire : Dieu, et le Christianisme. »

Matt n'eut pas de réponse à cela.

« Maintenant faites travailler votre cerveau, mon garçon. Le gros problème, c'est le choix des acteurs. Qui voyez-vous dans le rôle de Jésus ? »

« Personne ! » objecta Matt en se levant.

« Que voulez-vous dire ? »

« Pour l'amour du Christ ! Que personne quel qu'il soit ne peut convenir à ce rôle », expliqua Matt. « Qui a une vie privée assez pure pour jouer Jésus-Christ ? » Matt se dirigea vers la porte. « Ne comptez pas sur moi Mr. Flax. »

M. Flax appela « Matt » et l'arrêta. Il alla vers lui, mis son bras sur l'épaule de Matt et le reconduisit à sa chaise. « Vous voyez pourquoi j'ai besoin d'un homme comme vous ? Du goût. Du talent. Tout. Je ne fais jamais d'erreur lorsque je choisis un homme. »

« Mais je ne sais pas par où commencer, Mr. Flax. Par exemple, quelle langue les Romains parleront-ils ? Le latin ? L'italien ? Quoi ? »

« Qui comprendrait le latin ou l'italien », s'étonne Mr. Flax en regardant Matt avec inquiétude. « Ils parleront anglais comme tout le monde. Et à propos, pour Néron nous prendrons cet Anglais, quel est son nom ? Celui qui a une si jolie voix. Voilà pour votre réalisme. »

Matt détourna son regard.

« Alors, mon garçon ? »

« Ne pourrions-nous pas le faire, peut-être, après la mise en route de *Main Street* ? »

Mr. Flax repoussa violemment sa chaise et se leva à nouveau. « Ce sacré *Main Street* me rend fou. Voyez grand, voulez-vous ? Une chose que je ne peux pas supporter, ce sont les gens qui voient petit. Voyez grand, soyez grand. Entrez, ou sortez. Mais décidez ce que vous voulez. »

Que puis-je bien vouloir se demanda Matt ?

« Vous voulez faire des films pour les ciné-clubs ? Allez-y. Et bonne chance, vous en aurez besoin. Ecoutez : à la maison, j'ai un tableau de Picasso, quatre mille dollars. Je pense qu'il est beau, grand peut-être. Placez ce tableau de Picasso dans la vitrine d'un Prisunic. Placez à côté le portrait de Clark Gable. Lequel des deux croyez-vous que les gens achèteront ? Le tableau de Picasso pour dix cents ou la tête de Clark Gable ? Réveillez-vous, mon garçon. Repreneuz-vous. Vous ferez du beau travail. Croyez-moi. Les autres studios », continua Mr. Flax avec chaleur, « peuvent entreprendre de grandes comédies musicales. Ils peuvent y mettre du talent. Qu'avons-nous ? Avons-nous Gene Kelly ou Fred Astaire ? Avons-nous quelqu'un dont les jambes ressemblent à celles de Betty Grable ? Avons-nous un Bing Crosby ? Avons-nous un physique comme celui de Rita Hayworth ?

« Mais croyez-moi pour cela, des chrétiens et des infidèles nous en avons des tas. Les lions nous pouvons les louer. Et Dieu appartient au domaine public. L'action, n'importe quel sous-fifre peut nous la procurer. Quant au scénario, nous avons le plus grand du monde : la Bible. Réfléchissez mon garçon. Tous les éléments d'un grand succès. Si vous pensez que j'ai tort de dire ça, dites-le moi en face. »

« Je n'ai pas dit que vous aviez tort, Mr. Flax. »



Un film biblique hollywoodien : « *Dieu, Sexe et Action* ».

« Ecoutez, Matt : Qui es-ce qui représente l'avenir de notre métier ? Des hommes jeunes comme vous. La Metro a Schary, la Twentieh Century Fox a Zanuck. Pourquoi ne vous aurais-je pas vous après avoir fait *Néron ;* pourquoi pas ? »

Mr. Flax devint pensif. « Vivrais-je toujours ? » continua-t-il. « Supposez que vous soyez à ma place ? Que feriez-vous ? *Main Street* ou *Néron*. Allez de l'avant. Prenez une décision. Et souvenez-vous : les affaires s'effondrent, la television s'infiltre, les gens ont moins d'argent à depenser, le coût de la production monte, les benefices diminuent. Les actionnaires et les banques s'agitent. Quel genre de film feriez-vous pour ce studio ?

« Vous venez de faire un film, un bon film. Est-ce que je vous ai ennuyé ? Vous êtes un succès, mon garçon. Pensez-y. Un succes dans une affaire d'un million de dollars. Cela ne signifie-t-il rien pour vous ?

« Le commerce, mon garçon. Les films doivent être commerciaux. J'admire Picasso mais l'employerais-je pour peindre un décor ? Non, parce que ce n'est pas commercial.

« Nous avons à sortir une production. Une partie sera bonne, une partie sera mauvaise. C'est le propre du métier. Trente, quarante films l'annee prochaine. Je ne peux plus y suffire. J'ai besoin de quelqu'un. Pourquoi pas vous. Faites ce film. Faites-moi *Néron*. Laissez-moi aller dire aux actionnaires : voici l'homme qu'il vous faut a la tête du studio, Matt Gibbson. Il peut réaliser *The Great Man* ou *Néron*, des westerns ou des policiers, des histoires d'amours ou des classiques. Voici l'homme qui est capable de vous fournir un programme complet, messieurs. Voici l'homme qui maintiendra la prospérité de vos affaires.

« Réfléchissez-y mon garçon. L'aspirine supprime le mal de tête. Coûte quelques cents et les gens sont reconnaissants. Les films sont comme de l'aspirine. Croyez-moi les films *sont* de l'aspirine. Ils font oublier aux gens ce qui les tracasse. Est-ce quelque chose dont on puisse avoir honte ?

« Vous m'avez compris, mon garçon. »

Richard BROOKS.

(Adapté de l'anglais par Claude de Givray).

FILMOGRAPHIE DE RICHARD BROOKS

établie par Luc Moullet

Richard Brooks est né le 18 mai 1912 à Philadelphie (Pennsylvanie), d'une famille de petits bourgeois.

Après avoir achevé ses études à la Temple University, il se destine au journalisme ; mais comme cela se passe en 1929-30, période de crise, il ne trouve pas d'emploi.

De 1930 à 1934, Brooks parcourt les U.S.A. : à Pittsburg et à Kansas City, il écrit quelques articles dans les journaux locaux; à New Orléans et au Texas, il fait tous les métiers.

Revenu à Philadelphie en 1934, il devient reporter sportif au « Philadelphia Record » ; en 1936, collaborateur de l' « Atlantic City Press Union ». En 1937, il monte à New York, où il compose des articles et des nouvelles pour le « World Telegram ».

Il rentre bientôt à la Radio locale, la W.N.E.W., puis à la N.B.C. : il écrit une émission chaque semaine, en présente quatre autres, et fait le commentaire des nouvelles.

En 1940, il fonde avec le producteur David Lœw une compagnie théâtrale, la Mill Pond Theater : en été, ils mettent en scène une pièce par semaine à tour de rôle.

Puis Brooks s'en va à Hollywood, où il devient rédacteur dans une station de radio : chaque jour, il écrit et interprète une nouvelle ; il écrit et dirige, pour la N.B.C., « William Sands », un drame ; pour une émission, il travaille avec Orson Welles ; il est engagé comme scénariste à l'Universal.

SES MISES EN SCENE

1950. — CRISIS (M.G.M.) (CAS DE CONSCIENCE) 80 min.

Pr. : Arthur Freed.

Sc. : Richard Brooks d'ap. Georges Tabori.

Ph. : Ray June.

Mus. : Miklos Rozsa.

Int. : Cary Grant, Jose Ferrer, Paula Reymond, Signe Hasso, Gilbert Roland, Ramon Novarro, Leon Ames.

Tournage : 5 sem.

1951. — THE LIGHT TOUCH (M.G.M.) (MIRACLE A TUNIS) 91 min.

Pr. : Pandro S. Berman.

Sc. : Richard Brooks.

Ph. : Robert Surtees.

Mus. : Miklos Rozsa.

Int. : Stewart Granger, Pier Angeli, Georges Sanders, Kurt Kasznar, Joseph Calleia, Mike Mazurki.

1952. — DEADLINE U.S.A. (M.G.M.) (BAS LES MASQUES) 87 min.

Pr. : Sol C. Siegel.

Sc. : Richard Brooks.

Ph. : Milton Krasner.

Mus. : Cyril Mockridge.

Int. : Humphrey Bogart, Kim Hunter, Ethel Barrymore, Martin Gabel, Ed Begley, Warren Stevens, Paul Stewart.

1952. — BATTLE CIRCUS (M.G.M.) (LE CIRQUE INFERNAL) 90 min.

Pr. : Pandro S. Berman.

Sc. : Richard Brooks d'ap. Allen Rivkin, Laura Kerr.

Ph. : John Alton.

Mus. : Lennie Hayton.

Int. : Humphrey Bogart, June Allyson, Robert Keith, Keenan Wynn, William Campbell, Peery Sheehan, Patrician Tiernan, Adele Longuire, Jonathan Cott, Ann Morrison.

1953. — TAKE THE HIGH GROUND (M.G.M.) (SERGENT-LA TERREUR) 101 min.

Pr. : Dore Schary.

Sc. : Millard Kaufman d'ap. lui-même.

Ph. : John Alton (Anscocolor).

Mus. : Lennie Hayton.

Int. : Richard Widmark, Karl Malden, Elaine Stewart, Russ Tamblyn, Carleton Carpenter, Steve Forrest, Jerome Courtland.

1953. — THE FLAME AND THE FLESH (M.G.M.) (LA FLAMME ET LA CHAIR) 104 min. Inédit à Paris. Remake de *Naples au Baiser de Feu*.

Pr. : Joe Pasternak.

Sc. : Helen Deutsch d'ap. Auguste Bailly.

Ph. : Christopher Challis (Technicolor).

Int. : Lana Turner, Pier Angeli, Bonar Colleano, Carlos Thompson, Charles Goldner, Peter Illing, Rosalie Crutchley.

1954. — THE LAST TIME I SAW PARIS (M.G.M.) (LA DERNIÈRE FOIS QUE J'AI VU PARIS) 116 min.

Pr. : Jack Cummings.

Sc. : Richard Brooks, Julius J. et Philip G. Epstein d'ap. « Babylon revisited » de Francis Scott Fitzgerald.

Ph. : Joseph Ruttenberg (Technicolor).

Mus. : Conrad Salinger (chanson par Jerome Kern et Oscar Hammerstein).

Int. : Elizabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pidgeon, Donna Reed, Eva Gabor, Kurt Kasznar.

Tournage : 9 sem.

1954. — BLACKBOARD JUNGLE (M.G.M.) (GRAINE DE VIOLENCE) 101 min.

Pr. : Pandro S. Berman.

Sc. : Richard Brooks d'ap. Evan Hunter.

Ph. : Russel Harlan.

Mus. : Charles Wolcott.

Int. : Glenn Ford, Anne Francis, Louis Calhern, Margaret Hayes, Sidney Poitier, Vic Morrow.

Tournage : 4 sem.

1955. — THE LAST HUNT (M.G.M.) (LA DERNIÈRE CHASSE) 100 min.

Pr. : Dore Schary.

Sc. : Richard Brooks d'ap. Milton Lott.

Ph. : Russel Harlan (Eastmancolor, CinemaScope).

Mus. : Daniele Amphiteatrof.

Int. : Robert Taylor, Stewart Granger, Lloyd Nolan, Debra Paget, Russ Tamblyn, Constance Ford, Joe De Santis.

Tournage : 10 sem.

1956. — THE CATERED AFFAIR (M.G.M.).
Pr. : Sam Zimbalist.

Sc. : Gore Vidal d'ap. Paddy Chayefsky.

Ph. : John Alton.

Int. : Bette Davis, Ernest Borgnine, Debbie Reynolds, Barry Fitzgerald, Rod Taylor, Madge Kennedy, Ray Stricklyn, Robert Simon et Carol Veazie.

Tournage : 5 sem.

En 1956, Brooks fonde sa propre compagnie, la Richlar Productions Limited.

SES PROJETS

1956. — SOMETHING OF VALUE (M.G.M.).
Sc. : Richard Brooks.

1957. — ELMER GANTRY (Richlar Prods).
Pr., sc. : Richard Brooks d'ap. Sinclair Lewis.

1957. — Un film pour la M.G.M., dont le sujet n'a pas encore été choisi, et qui marquera la fin de son contrat.

SES SCENARIOS ET DIALOGUES

1942. — Dialogues de *Sin Town* de Ray Enright.

1943. — Adaptation de *White Savage* (La Sauvagesse Blanche) de Arthur Lubin.

1943. — Adaptation de *Cobra Woman* (Le Signe du Cobra) de R. Siodmak.

1943. — Scénario de *My best gal* d'Anthony Mann.

1946. — Adaptation de *Swell Guy* de Frank Tuttle.

1947. — Son premier roman est adapté par John Paxton et porté à l'écran par Dmytryk, sous le titre de *Crossfire*.

1948. — Brooks adapte lui-même ses nouvelles *To the Victor* (Ombres sur Paris) que tourne Delmer Daves.

1948. — Adaptation de *Key Largo* pour John Huston.

1949. — Scénario original de *Storm Warning* (Stuart Heisler). Film antiraciste sur le Ku-Klux-Klan.

1949. — Adaptation de *Any number can play* (Faites vos jeux) réalisé par Mervyn Le Roy.

1949. — Adaptation de *Mystery Street* (Le Mystère de la plage perdue) de John Sturges.

SES ROMANS

1945. — *The Brick Foxhole* (Harper) 238 pages. (Un « marine » au cours d'une bombe effrenée lors d'une escale est mêlé à l'assassinat d'un juif.) De ce roman a été adapté *Crossfire*.

1948. — *The boiling Point* (Harper) 312 pages. (Dans un Etat du Sud, deux groupes se disputent l'adhésion d'un ancien combattant).

1951. — *The Producer* (Simar et Schuster) 337 pages.

PRINCIPAUX TEXTES SUR RICHARD BROOKS PUBLIES DANS LES CAHIERS DU CINEMA

Mai 1953 (n° 23) : *Deadline U.S.A.* (*Bas les Masques*) par François Truffaut.
Juillet 1953 (n° 25) : *The Light Touch* (*Miracle à Tunis*) par Frédéric Laclos.
Noël 1955 (n° 54) : Notes sur une Révolution, par Jacques Rivette.
Dictionnaire des metteurs en scène américains.
Janvier 1956 (n° 55) : La Parole (*Blackboard Jungle*) par Philippe Demonsablon.
Humanisme de Richard Brooks (*Blackboard Jungle*) par Jean Domarchi.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR C. BITSCH, F. CARSON, P. DEMONSABLON, R. LACHENAY, G. MOSKOWITZ, L. MOULLET ET F. TRUFFAUT



CINE-MA-SACRE. — Lu dans le *National Film Quarterly Bulletin* (Irlande) de juin 1956 l'information suivante :

Son Eminence le Cardinal Griffin, Archevêque de Westminster, a approuvé et ordonné une « Prière pour le Cinéma » dont nous présentons ci-dessous la traduction en la recommandant à la dévotion de ceux qui travaillent dans le domaine du cinéma.

Pater Ave.

« Dans Ta Lumière nous verrons la lumière.

« Et le Pouvoir du Seigneur dirigera le travail de nos mains. »

PRIONS MES FRÈRES :

« O Dieu, toi qui au commencement as créé toutes choses et qui, par-dessus tout, grâce au don merveilleux de la lumière, a permis à l'homme de voir et de comprendre les beautés de Ta Création, fais en sorte que nous, qui par la vertu du progrès de la science pouvons utiliser ce même don de la lumière dans l'art du Cinéma, soyons à même de le diriger vers le progrès spirituel et moral de l'humanité et vers la gloire de Ton Nom Sacré; Qui vit et règne... »

Le cinéma est enfin sauvé. *Don Camillo, La Bonne, Papa et Maman* l'emportent définitivement. Voilà un vide de comblé.

Et le cinéma fut. Amen. — F.C.



JOHN FORD. — Comme ses trois derniers films ont réalisé des fortunes, John Ford est l'un des réalisateurs les plus demandés d'Amérique. Jugez-en.

En 1955, il tourne *La Prisonnière du Désert* (*The Searchers*), Vista-Vision avec John Wayne : *« J'entreprendrai un grand western dont le sujet m'enchante et qui répond à ce que vous appelez mon univers... Une sorte d'épopée psychologique »*, déclarait-il ici même à Mitry.

Actuellement, il achève le premier film 100 % irlandais, *Three leaves of a Shamrock*, avec Barry Fitzgerald, Maureen O'Hara, Ward Bond, Victor Mc Laglen : *« Je vais tourner en Irlande un petit film avec très peu d'argent, un film pour mon plaisir, dans lequel j'espère exprimer la poésie de mon Irlande natale. »* (Cahiers, n° 45).

Avant la fin de l'année, il devrait réaliser *The Wings of the Eagles*, film M.G.M. sur l'aviation avec John Wayne, et peut-être, pour la C.V. Witney, que préside son ami Merian C. Cooper, une biographie de *William Liberty*, quelque chose comme le Daniel Boone de l'Ouest. — L. M.



A NOUS LA LIBERTE. — Qui n'a pas sa petite maison de production, des grands réalisateurs américains? Il est de bon ton, à Hollywood, de se ranger parmi les indépendants; c'est aussi la meilleure façon de faire plus de bons films, les premiers résultats sont là pour le prouver. Après Alfred Hitchcock, Anthony Mann, Elia Kazan, George Stevens, Daniel Mann, Robert Rossen, Stanley Kramer, qui ont chacun une firme à leur nom, après Howard Hawks (Continental), Richard Broocks (Richlar), Otto Preminger (Carlyle), Mankiewicz (Figaro), Jack Webb (Mark VII), Stanley Kubrick (Harris-Kubrick), George Seaton (Pelberg-Seaton), Robert Aldrich (His Associates and Aldrich), Fred Zinnemann (F.R.Z.), John Huston (Moulin) et Gene Kelly, Nicholas Ray, Fritz Lang, Samuel Fuller et Joshua Logan continuent la tradition. — L. M.



FRITZ LANG va tourner *Dark Spring*, sur un sujet de Michael Latte, avec Susan Strasberg, la petite fille de *Picnic* ; Samuel Fuller a commencé le 18 juin, dans l'Utah, un western en Eastman et SuperScope, *Run of the Arrow*, dont le sujet, écrit par Fuller lui-même, ne manque pas de piquant. En 1865, un soldat sudiste (Rod Steiger), pour continuer la lutte contre les Nordistes, devient membre d'une tribu de Sioux, et tombe amoureux d'une de leurs princesses, qui n'est autre que Sarita Montiel. Le film que Joshua Logan, qui a terminé *Arrêt d'Autobus* (*Bus Stop*), d'après une pièce de William Inge et avec Marilyn, va entreprendre pour sa firme, la Mansfield, n'est pas moins curieux : un homme, condamné aux travaux forcés à perpétuité, devient un grand spécialiste de l'oisellerie. Cela s'appelle *Birdman of Alcatraz*. — L. M.

ALDRICH. — Présentation de *The fragile fox*, le dernier film de Robert Aldrich, dans la petite salle des Artistes Associés, en présence de l'auteur, de quelques amis, et aussi de Michèle Morgan. Cette dernière est très émue par le film. Pourtant elle refuse à ce jour de travailler sous la direction d'Aldrich, comme celui-ci le lui a proposé. D'autres grosses vedettes se sont également récusées, comme Charles Boyer, Eddie Constantine, ce qui ne manque pas de contrarier Aldrich.

Déjà à Hollywood personne ne voulait du rôle principal de *Big knife* : Burt Lancaster, notamment, qu'Aldrich désirait particulièrement, avait dit non. Sujet trop brûlant sur le Saint des Saints. Peut-être aussi, dans le cas de Burt Lancaster, le souvenir de ses propres ennuis avec la firme Hecht-Lancastre, quand il tournait pour elle *Apache* et *Vera Cruz*. Finalement il avait choisi Jack Palance, devenu depuis un de ses meilleurs amis, et qui joue un des rôles principaux de *The fragile fox*. Aldrich, avant de travailler avec un acteur, s'attache beaucoup à être parfaitement au courant de son « background », des moindres contours de sa personnalité.

Big knife comme *Fragile fox* sont tirés de pièces de théâtre : Aldrich aime travailler un sujet déjà parfaitement construit, avec un solide nœud dramatique. Néanmoins pour *Big knife* il aurait volontiers aéré le film, si la modestie de son budget ne l'avait forcé à travailler exclusivement en intérieurs, et pratiquement dans un seul décor. Admiration très vive pour le travail de David Lean dans *Summertime* (*Vacances à Venise*) : l'histoire l'a particulièrement séduit. Comme Nick Ray, il apprécie beaucoup la personnalité de Joan Crawford, avec qui il a tourné *Autumn leaves* pour Columbia. Ne songe pas à tourner en couleur et CinémaScope, essentiellement pour des raisons d'économie. Très conscient des nécessités financières, Aldrich tourne très vite.

Fragile fox vous laisse pantelant. La cruauté y confine au sadisme : par exemple Palance a le bras arraché par un tank allemand. Nous ne le voyons pas crier, mais au plan suivant un autre soldat hurle, car il vient d'avoir la jambe cassée. Devant ce déchaînement de cruauté, on craindrait presque qu'un jour cette même énergie destructrice se tourne tout aussi bien à des fins moins nobles : c'est dans de telles ambiances d'hystérie collective que naissent les lynchs. Au naturel, Bob Aldrich n'en est pas moins le plus paisible et le mieux équilibré des hommes. « *Le cinéma*, dit-il *c'est mon gagne-pain. J'essaie de faire mon job du mieux possible.* » Parmi ses films, Aldrich garde une faiblesse particulière pour *World for ransom* (*Alerte à Singapour*), qu'il a tourné très vite, mais exactement selon son bon plaisir.

Aldrich admire Chaplin, dont il fut le collaborateur pour *Limelight* et avec qui il eut fort à faire durant le tournage, au point presque de quitter le plateau. « *Chaplin ne se soucie pas de la technique* », explique-t-il. « *C'est quand même un très grand bonhomme* ». — G.M.



Jack Palance dans THE FRAGILE FOX de Robert Aldrich



ALDRICH. — *Automn Leaves* ex. : *The Way we are* (*Les Feuilles d'automne*) n'est pas le meilleur film de Robert Aldrich mais un très bon film tout de même. Le début est banal et laisse craindre le pire : la commande exécutée tant bien que mal. Dès la seconde bobine, le scénario se noue réellement, se hausse et nous entraîne fort loin. Nous retrouvons la Joan Crawford de *Johnny Guitare* avec son visage en fer, martienne équipée d'une machine à écrire infernale. A ce degré de passion dans le scénario on ne peut plus parler de sentimentalité mais de délire amoureux. Clif Robertson est admirable et surtout la splendide Véra Miles. Le dialogue est d'une grande beauté et Marian Carr apparaît dans la dernière scène. Aldrich n'a pas fini de nous étonner et de nous fasciner. Ne le lâchons pas d'une semelle. — R.L.



« Une jeune femme découvre que son mari et son amant lui répondent avec les mêmes phrases . » Voilà ce que nous conte Jacques Rivette dans LE COUP DU BERGER, moyen métrage qu'il vient de mettre en scène, d'après un fait divers adapté pour l'écran par Charles Bitsch, Claude Chabrol et lui-même. Chef opérateur : Charles Bitsch. Sur notre document : Jacques Rivette règle le jeu de Virginie Vitry (la jeune femme) et d'Etienne Loinod (le mari). Font également partie de la distribution Anne Doat et Jean-Claude Brialy

---

BROOKS. — Prochainement sur nos écrans. *La Dernière Chasse* de Richard Brooks. Pour son neuvième film, Brooks s'attaque au genre par lequel tant d'autres débutèrent, le western. Mais comme il fallait s'y attendre — et doit-on s'en plaindre — toute ressemblance avec des westerns existants est purement accidentelle, et ce pour deux raisons.

Brooks, bien qu'épris de classicisme, est avant tout un moderne : il ne se soucie donc guère de l'authenticité westernienne à laquelle nous ont habitués les Walsh, Dwan, Mann et, bien sûr, Hawks; ses personnages lui sont à la fois étrangers puisque non contemporains et familiers parce qu'il les fait s'exprimer comme des vétérans de Corée.

D'autre part, le scénario nous entraîne bien loin des pistes arpentées par Borden Chase : les quelques plans de bisons du générique entretiennent l'équivoque pendant le reste du film, mais le gros public en sera pour ses frais : pas la moindre scène à grand spectacle et la « dernière chasse » n'est pas celle qu'on pense.

L'âge héroïque des pionniers, de ces Buffalo Bill qui doivent autant à la légende qu'à l'histoire, inspira tout naturellement à Brooks une fable mythologique, directement issue de *Moby Dick*, qui prend le pas sur ses thèmes familiers: la saga du bison blanc. Le résultat n'est peut-être pas toujours à la hauteur des ambitions : certaines scènes de feu de camp manquent de chaleur. Par contre, comme dans tous les films de Brooks, la direction d'acteurs reste confondante : se dépêtrer d'un Stewart Granger est déjà une performance, mais avec Robert Taylor, nous avons droit à une véritable révélation. Son jeu est aussi neuf que celui de Glenn Ford dans *Blackboard Jungle*, aussi minutieusement façonné, aussi soigneusement poli. Si l'on en juge par le dernier film de Mark Robson, *Trial*, le personnage de Richard Dadier a marqué Glenn Ford au point qu'il ne lui est plus possible de jouer autrement. La plus grande qualité de Brooks est bien de nous offrir à chacun de ses films cette suprême perfection du jeu « à l'américaine ». — C.B.

✶

HITCH. — La conférence qu'il doit faire, patronnée par le *Centre International d'Etudes Esthétiques* et les *Cahiers du Cinéma* est reportée en septembre. Pour la date, le lieu et le reste, consultez vos quotidiens habituels. Une partie importante de notre prochain numéro sera consacré à l'œuvre anglaise d'Alfred Hitchcock, son activité à la T. V. et ses prochains films. Il nous a longuement entretenu de tout cela et il va bien, merci.

ANATAHAN. — A la suite de mon compte rendu d'*Anatahan*, je reçois une lettre de Sternberg, au sujet de son film et des conditions dans lesquelles il le réalisa. Il y dit notamment :

« ...*La réalisation de mon film m'a beaucoup coûté, et j'en ai fort peu reçu en retour, si ce n'est de temps à autre un commentaire tel que le vôtre.*

Malgré la difficulté de faire entendre mes indications à des hommes et des femmes qui ne comprenaient pas ma langue, ne partageaient pas mes idées et gênaient la parfaite réalisation de mes projets, le dessein du film fût, néanmoins, réalisé à peu près complètement. Son intention majeure était d'inviter l'homme à examiner le processus de son asservissement aux émotions et de l'amener par ce biais à reconnaître l'utilité supérieure de la raison. Mon affection pour le Japon et son peuple sympathique vint aussi modifier mon projet initial ; le japonais ne diffère vraiment d'aucune branche de la famille humaine. Cependant j'ai choisi de réaliser ce film au Japon, parce que j'y trouvai un défi suffisant dans l'obstacle de son héritage théâtral et de son profond attachement aux traditions nationales.

J'ai besoin de ce genre d'obstacle pour inciter mon esprit à entreprendre la tâche hasardeuse de créer un poème pour l'écran. Le père de celui-ci fut Freud, plutôt que Poe, Baudelaire ou Zola. Et si j'espérais voir ce poème compris des foules qu'amassent encore des films démodés, cet espoir fut complètement déçu. » — P. D.

DE MILLE. — Sait-on qu'en 1925, De Mille fut aimablement foutu à la porte de la Paramount pour avoir dépensé trop d'argent sur ses *Dix Commandements?*

De Mille, qui est revenu triomphalement chez ses anciens patrons, a acquis depuis suffisamment de prestige pour qu'on lui permette maintenant de faire passer le budget primitif du remake de deux milliards et demi à cinq milliards de francs.

The Ten Commandments, qui sera « The Greatest Show on Earth », vient d'être achevé il y a quelques mois, après septante et une semaines de tournage. Interprètes : Charlton Heston (Moïse), Yul Brynner (Ramsès II), Ann Baxter, Yvonne De Carlo, Edward G. Robinson, et quelque cent mille autres. Bénéfices prévus : trente milliards.

Le père du cinéma américain a déclaré à la presse que son film était très ambitieux, tant sur le plan moral que sur le plan spirituel, que son dessein était de montrer la nécessité pour l'homme de vivre libre, de s'opposer à toutes les dictatures et tyrannies, qu'il faisait ainsi œuvre actuelle, et plus actuelle que bien d'autres. Voilez-vous la face, messieurs Kramer, Strand, Zinnemann et autres « avant-gardistes ! »

Malgré ses soixante-quinze ans, « The greatest man on earth » va, l'année prochaine produire, surperviser, tout en prenant une part active à la mise en scène, le remake de ses admirables *Flibustiers* (*The Buccaneer*, 1937), interprété et réalisé par Yul Brynner, et bien entendu, en Technicolor et VistaVision. — L. M.



Otto Preminger tel un pacha sur la grue rituelle dirige une scène de THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL (CONDAMNE AU SILENCE), excellent cinémascope qui sortira à Paris presque en même temps que ce numéro des CAHIERS. Otto cherche toujours le si doux visage qui incarnera l'héroïne de BONJOUR TRISTESSE, production indépendante qui sera tournée en France, entièrement

On ignore généralement ce qu'est devenu FRANCK CAPRA depuis son dernier film : *Here Comes the Groom* (*Si l'on mariait Papa*, 1951). Comme beaucoup d'autres, il a « cédé » aux avances de la T.V. *L'American Telephone and Telegraph Company* l'a engagé pour une série de films de quatre heures chacun. Sujet : la Science. Comme ces films sont en couleur, ils ne seront pas projetés avant 1958. Capra, redevenu libre, vient de signer un contrat avec la *Columbia* pour produire et réaliser deux films.

Autre revenant, FRANK BORZAGE, aujourd'hui âgé de 63 ans. Après sa dernière œuvre : *Moonrise* (*Le Fils du Pendu*, 1948), il est lui aussi passé à la T.V. Aux dernières nouvelles, ce réalisateur, l'un des plus grands qu'ait connus Hollywood, revient d'Amérique Latine et compte tourner deux films pour le producteur indépendant Hall R. Makelim. Distribution A.A.

NICK RAY qui vient d'achever *Bigger than Life*, avec James Mason, va tourner un autre CinemaScope pour la Fox, *Jesse James*, avec Robert Wagner et Jeff Hunter. Les frères James nous ont déjà valu trois excellents films, dus à Henry King, Fritz Lang et Samuel Fuller; il est donc permis d'attendre beaucoup de celui de Ray; Nick, décidément infatigable, s'attaquera ensuite à *Bitter Victory* (*Amère Victoire*), d'après René Hardy. Tournage au Sahara.

Aux dernières nouvelles, Ray vient de fonder la Rexray Productions, avec son ami Rex Cole, pour laquelle, à partir de 1957, il fera un film chaque année. Parmi ses projets, citons *Passport*, écrit par Eric Ambler, qui raconte les aventures d'un apatride en Méditerranée et à Tanger; *Heroic Love*, avec Robert Wagner et Betty Uitti (sous contrat avec Ray); *My Antonia*, d'après le roman de Willa Cather. — L.M.

IL Y A DIX ANS... CITIZEN KANE. — Le 10 juillet 1946, *Citizen Kane*, terminé en 1940, sortait à Paris, en V.O. seulement, au Marbeuf. Unanimité. Les uns après les autres et au fur et à mesure que parurent *La Splendeur des Amberson*, *La Dame de Shanghaï*, *Le Criminel*, *Voyage au Pays de la Peur*, *Macbeth* et *Othello*, les admirateurs de Welles le « lâchèrent » et les *Cahiers* sont aujourd'hui le seul journal où « l'enfant prodige de Kenosha » soit encore pris au sérieux et considéré comme le chef de file d'une génération de cinéastes apparue depuis : Preminger, Ray, Aldrich. Zoltan Fabri, réalisateur du très beau film hongrois : *Un Petit Carrousel de fête*, nous disait récemment que la vision de *Citizen Kane* à Budapest l'avait décidé à passer de la mise en scène théâtrale au cinéma. Peut-être qu'il se serait trouvé à Paris une salle spécialisée pour projeter *Citizen Kane* dix ans après... en France si ce film n'avait pas été retiré de l'exploitation pour passer en petits morceaux à la T.V. américaine. Des cinémathèques vont essayer d'empêcher que le négatif soit détruit comme il en est fortement question, un remake étant prévu pour 1957. Mais on peut, pendant qu'il en est temps encore, voir et revoir *Monsieur Arkadin*. — F. T.



LES FILMS



Akim Tamiroff et Robert Arden dans *Dossier secret* (*Monsieur Arkadin*), de Orson Welles

Une fable du XXe siècle

CONFIDENTIAL REPORT (DOSSIER SECRET) film de ORSON WELLES. *Scénario :* Orson Welles. *Images :* Jean Bourgoin. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Orson Welles, Paola Mori, Robert Arden, Michael Redgrave, Patricia Medina, Akim Tamiroff, Micha Auer, Katina Paxinou, Jack Watling, Grégoire Aslan. *Production :* Filmorso 1955.

L'importance de la révolution opérée par Orson Welles apparaît plus grande chaque jour. Sans lui, comme nous disions dans la dédicace de notre numéro de Noël, « *le nouveau cinéma américain ne serait pas ce qu'il est* ». De Wyler à Aldrich en passant par Kazan ou Preminger, selon une ligne capricieuse, mais jamais entièrement rompue, son influence n'a cessé de travailler Hollywood en profondeur. Certes, comme Eisenstein, il est de ceux dont il ne convient pas de coller toujours à la roue, et nombre d'erreurs commises en son nom, le temps et l'ingratitude aidant, nous tournèrent vers

d'autres dieux. Peu à peu nous nous laissâmes aller à le considérer comme le majestueux et déjà lointain portique du cinéma moderne, sans songer qu'il pourrait un jour redescendre parmi nous et nous éblouir d'un éclat inégalable.

Othello sut rappeler à temps que notre dieu n'était pas mort, mais, si forte que fut notre admiration, nous ne sûmes retrouver dans ce film la sève ardente qui brûlait, il y a dix ans, nos yeux juvéniles. Nous nous résignions à croire que le météore avait réintégré les ténèbres de l'histoire, ne laissant derrière lui qu'une trace précieuse dont il ne restait plus qu'à recueillir, avec un peu moins de précipitation que nos aînés, les poussières toujours incandescentes.

Enfin, vint *Arkadin*. On ne peut dire que la critique ait été mauvaise. Pourtant j'eusse souhaité l'éloge moins mesuré. Quoi le meilleur film d'Orson Welles? Pourquoi pas? Il ne se place pas à moindre hauteur que *Kane* ou les *Amberson*, et il est normal, avant que le recul du temps ait imposé un jugement plus objectif, que mon choix du moment se porte sur le dernier. Loin d'être un *remake* des précédents, il va plus loin dans une voie qu'une vision récente de *La Dame de Shanghaï* m'avait fait pressentir. Cette dernière œuvre bien que tirée, de l'aveu de l'auteur, « *du premier roman venu* » était jusqu'à ce jour, ma préférée. C'est à elle qu'il convient de confronter *Arkadin* et non à *Citizen Kane* comme on l'a fait en général. De l'un comme l'autre toute prétention réaliste est absente, ou du moins, si réalisme il y a, ne se trouve-t-il qu'au second degré. Ce sont des *contes* au sens étroit du mot, des fables, non toutefois d'abstraites allégories. Il est étonnant qu'une époque si prompte à s'emballer sur tant de ressucées du PROCÈS ou du CHATEAU, fasse en ce cas telle confusion de genres. Ce ne sont point, comme les *thrillers* dont ils empruntent l'affabulation et la structure, des broderies autour d'un mythe d'origine populaire ou savante, mais des mythes tous neufs, *des mythes à l'état pur*. Le fantastique jaillit de première source, Welles n'exerce pas à son endroit ce grain de condescendance, détectable dans Chandler ou le *Kiss me deadly* d'Aldrich. Si la signification de l'histoire dépasse le propos explicite de l'auteur, c'est qu'elle dépasse aussi l'analyse, comme il en est dans tous les contes de tous les âges et de tous les pays.

La Dame de Shanghaï serait, selon Pierre Kast et ses épigones, une entreprise de démythification (ou démystification) d'une certaine idée hollywoodienne de la femme, la dénonciation de tout un système moral et social. Soit, mais dire que l'ORESTIE est l'expression d'une crise de la conscience grecque, liée à une infrastructure économique, n'explique pas pourquoi ce mythe est resté fécond jusqu'à Giraudoux et Sartre en passant par Racine. Pour *Verdoux* (dont l'idée est, je sais de Welles) oui, je veux bien, ce n'est qu'un pamphlet sous forme d'allégorie, un conte à la manière de ZADIG auquel on est libre de préférer LES MILLE ET UNE NUITS. Dans les cas qui nous concernent, Orson Welles conserve à la fable sa naïveté et sa polyvalence : à un mythe optimiste sinon tout à fait niais, il en substitue un autre plus amer, et dont la vérité est mille fois plus que de circonstance. « *Innocent ou coupable, cela ne veut rien dire* », murmure le marin Michaël. Je viens de nommer l'ORESTIE : à l'idée antique du destin se substitue une puissance plus obscure et plus louche qui tient le milieu entre l'absurde kafkaien et la « politique », c'est-à-dire la machination humaine. Cette idée d'une universelle duperie, nous la retrouvons dans *Monsieur Arkadin*, mais associée à une autre tout aussi profonde, celle de l'invulnérabilité du secret, d'une *vérité meurtrière*, et qui fait songer à la boîte de Pandore.

Arkadin propose à l'aventurier Van Stratten de se livrer à une étrange enquête : reconstituer un passé qu'il prétend avoir oublié depuis un certain jour de 1927; Van Stratten accomplit sa mission et en découvre peu à peu la raison secrète : supprimer des témoins gênants dont la trace était perdue. Je laisse chacun interpréter cette donnée, peu ordinaire ma foi, à sa guise. Ce qui importe s'est la couleur attribuée à cette recherche et qui est celle du *viol*. Regardez le détective improvisé secouant le vieux Jacob Zouk, lui arrachant des bribes de vérité, comme il lui arrache sa couverture. « *L'essentiel est de bien vieillir* » disait Michaël — Arkadin et Van Stratten ont refusé, par ambition démesurée, vanité ou appât du lucre de se plier à la loi du temps. Ils ne savent ou ne

veulent pas, oublier, comme ont fait les comparses depuis longtemps inoffensifs. Ils commettent un crime de lèse-passé. Cette idée, en filigrane dans la littérature policière courante, se promène ici aux avant-plans. L'enquête n'est plus procédé de récit, ainsi que dans *Citizen Kane*, mais fait le sujet même du film. Mon explication n'a pas la prétention d'être totale. Je veux simplement montrer que cette histoire, moins que tout autre, ne peut être prise au pied de la lettre. Qui est Arkadin au juste? Une de ces figures d'aventuriers dont notre époque nous a donné quelques exemples, un Bazil Zaharoof, un Serge Rubinstein ? Sans doute, mais il est trop éloigné de la forme commune, ressemble trop au « dieu Neptune » pour ne pas représenter quelque chose de plus : l'incarnation du destin, un dieu moderne et omniprésent, retournant au ciel dont il semble être venu (on ne nous montre pas sa mort, et l'avion s'abat vide) un dieu vulnérable, un dieu cruel, et pourtant juste. Van Stratten sauve sa peau, mais perd l'amour de Raina qui lui reproche d'avoir préféré sa propre vie à celle de son père : il est coupable d'une faute moins morale que métaphysique. Les psychanalistes ergoteront sur cette situation, comme ils ont pu le faire sur le ROI LEAR ou LA TEMPÊTE. Mais j'ai voulu proposer une signification moins contingente que celle des obsessions propres à l'auteur.

Cette histoire n'est donc pas rocambolesque mais plus exactement merveilleuse, d'un merveilleux d'autant plus rare qu'il se passe des recours propres à la féerie moderne l'exotisme et la *science-fiction*. Même à laisser le symbole et ne considérer que l'aventure, elle illustre, on ne peut plus brillamment, un genre, qui depuis Jules Verne et les *Fantômas* n'a cessé de se dégrader, s'il ne s'intellectualisait outre mesure. Elle crée, chose quasi impossible aujourd'hui, un romanesque qui n'est ni d'anticipation, ni de dépaysement. En un siècle où le reportage et les mémoires de toutes sortes nous ont rendu plus exigeants sur la vérité du détail, nous découvrons sous un jour étranger notre Europe familière, et, pourtant nous la reconnaissons. Ce conte irréaliste sonne même plus vrai que maints récits dont a voulu sauvegarder avec soin la vraisemblance. Welles, s'il néglige maintes justifications, ailleurs pesamment recherchées, ne ruse pas avec cette vérité dont la reconstitution cinématographique se montre la plus friande. Ce film « fait pauvre » a-t-on dit, il n'a pas exigé de coûteux décors et tous les adjuvants techniques dont la présence ne se révèle qu'aux spécialistes. Le profane trouverait au contraire, qu'il est très riche, plus qu'aucun film européen ou américain sorti cette année et il a raison. Qu'a de prodigieux le milliardaire Arkadin pour l'homme de la rue que nous sommes tous en quelque manière? Sa richesse est faite moins de possession que d'un pouvoir, moderne entre tous : celui de se déplacer, d'être présent quasi en même temps en chaque partie du globe. La vie de voyages, de palaces y apparaît dorée d'un prestige que le luxe sédentaire a perdu. Welles a pris soin, la plupart du temps, de mener son équipe sur les lieux mêmes où est censée se dérouler l'action, et la précaution est payante. Les acteurs, tous excellents, créent des « compositions » mais jouent plus encore sur leur caractère physique, voire ethnique. Le pouvoir de l'argent est peint avec une précision que seul n'eût pas enviée Balzac. Tous ces éléments vrais composent un monde exceptionnel, mais auquel nous croyons d'autant mieux qu'il est présenté comme exception.

Et puis, il y a le style, ce ton, cette magie inimitable qui nous galvanise dès les premiers accords de la musique de Misraki. Les contre-plongées, les objectifs à courte focale, ces premiers plans monstrueux ne seraient-ils qu'une marque de fabrique, écrasant d'ailleurs par leur excellence toutes les contrefaçons qu'on a pu faire ? Jamais ces déformations, ce délire n'ont été au contraire, si bien en place, à tel point justifiés. Cette vérité qui s'effrite dans les mains de l'enquêteur, mais aux poussières mortelles, ces bribes d'un passé qui croulent comme un château de sable ne pouvaient être affrontées de plein fouet, voulaient qu'on en soulignât à la fois le poids écrasant et l'inconsistance. Welles use en propriétaire, en inventeur, d'une mécanique dont nul, à part lui, n'a bien compris l'agencement. Prôné jadis, à juste titre, pour son emploi du plan fixe, il se plait depuis la *Dame de Shanghaï* et surtout *Othello* à morceler à l'extrême son découpage, sans choquer notre exigence moderne du continu. André Bazin faisait observer que sa figure favorite était la litote, le point fort de la scène restant à l'arrière-plan devant l'appareil impassible. Ici,

multiplie les angles mais ces cabrioles ne sont pas pour autant des approches. La caméra semble être prise du même malaise que les personnages qui tournoient, titubent. Je pense à ce passage dans le yacht, par mer houleuse, lorsque Mily ivre fait à Arkadin les confidences qui lui vaudront la mort. Tout semble, à tout instant, emporté par la houle d'un grand flot marin. Même si elle n'apparaît qu'à de rares instants, la mer mugit en sourdine. La ressemblance entre Arkadin et « *le dieu qui ébranle la terre* », je gage, n'est pas fortuite.

Ce n'est pas la première fois dans l'histoire du cinéma, qu'un génie bouillant a chevauché en marge des routes ordinaires et malmené d'aussi royale façon le matériel technique ou humain qui lui tombait sous la dent. Le cas d'Orson Welles rappelle, par bien des points celui de Stroheim. Mais c'est plutôt à Eisenstein que je préfère comparer l'auteur de *Citizen Kane*. Même présence en tous deux d'un *parti-pris*, plus didactique, il est vrai chez le premier, même habileté à se servir du pouvoir *premier* de la caméra, de transfigurer le réel au niveau de la prise de vues, même confiance dans les les effets propres au *montage* matériel ou idéal (le recours à l'ellipse et aux mouvements d'appareils, procédés du *découpage* caractérisant, au contraire, Hitchcock) pourtant grâce à l'*attraction* » implicite ou explicite, même aptitude à exprimer, plus que le sentiment, l'*idée*. Force est de les ranger parmi les grands, même si on se refuse de se laisser hypnotiser par leur brillant exemple. Trop attentifs à leur propre musique, ils n'ont pas cherché à solliciter des choses un chant qui ne naquit que d'elles-mêmes, et qu'une caméra « *placée à hauteur d'homme* » comme celle de Hawks, mais aussi de Renoir et de Rossellini, est plus apte à faire retentir. La mission du cinéma est plus que de diriger nos yeux vers les aspects du monde pour lesquels nous n'avions pas encore de regard, que de placer devant eux un verre déformant, d'aussi bonne qualité soit-il. Pour ma part, je préfère la première ecole, mais le génie, il faut le reconnaître, de part et d'autre, est égal.

Eric ROHMER.

Les belles avocates

SOMMARNATTENS LEENDE (SOURIRES D'UNE NUIT D'ETE), film suédois de INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Gunnar Fischer. *Musique :* Erik Nordgren. *Interprétation :* Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Harriett Andersson, Margit Carlqvist, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle, Ake Fridell, Björn Bjelvenstam, Naima Wifstrand. *Production* : Svenskfilmindustri, 1955.

Adieu sillons, venez ici, réjouissez-vous
C'est un grand jour, n'oubliez pas les chapeaux de paille
Chacun offre sa main et que le pied travaille
En contredanse avec ses belles nymphes.
Shakespeare - *La Tempête*.

Une partie importante de ce numéro étant consacré à Ingmar Bergman il ne sera question ici que de son dernier film *Sourires d'une nuit d'été*. Il est difficile pourtant de ne point s'attarder un instant pour replacer ce fascinant récit dans l'ensemble des œuvres de son auteur puisque aussi bien maintenant grâce à la Cinémathèque Française nous pouvons enfin de cette œuvre avoir une connaissance plus approfondie. On serait tenté tout de suite de classer *Sourires d'une nuit d'été* dans la catégorie comédie, mais Bergman ne se plie pas aisément à ces sortes de rangements, ses drames ne sont jamais dépourvus d'effets comiques et ses comédies jamais pures, toujours voilées de quelques secrète mélancolie, mêlées de ces angoisses et de ces obsessions qui tissent opiniâtrement le déjà abondant (17 films !) message cinématographique de cet étonnant Suédois de trente-huit ans.

Un thème, parmi d'autres, me touche particulièrement chez Bergman. Celui de l'été. Il revient dans trois titres : *Jeux d'été* (*Sommarlek*), *L'été*



Harriett Andersson et Ake Fridell dans *Sourires d'une nuit d'été*, de Ingmar Bergman

avec Monika (*Sommaren Med Monnika*) et *Sourires d'une nuit d'été* (*Sommarnatens Leende*) et il est d'une façon ou d'une autre dans presque tous les films de Bergman. Cette obsession du « bel été » est exactement celle que l'on retrouve chez Pavese, cette obsession de la nuit d'été où l'on peut aller retrouver « le diable sur les collines », rire, boire, chanter et aimer. Italienne ou suédoise cette nuit est la même, nuit claire, nuit des licences où soudain tout est permis, tout est possible. C'est là et là seulement que toutes les angoisses et tous les problèmes des héros de Bergman trouvent provisoirement ou définitivement, une solution qui enchevêtre folie et lucidité, pudeur et débridement des sens, nuit rebelle, irrémédiable et tendre...

Embrasse-moi, l'heure est belle, qu'est-ce que la beauté sinon ce poids complet de menaces que fascine et réduit à l'impuissance le battement désarmé d'une paupière ? (1)

***

Quatre hommes, quatre femmes. Trois couples au départ mal formés. Anne est trop jeune pour l'avocat Egerman. Désirée s'ennuie avec le comte Malcom. Petra distrait le jeune Egerman uniquement parce qu'elle est bonne fille. La comtesse Malcom enrage d'être hors-jeu. Le cocher attend tranquillement son heure. La nuit d'été mettra bon ordre dans tout cela : Anne avec le jeune Egerman, l'avocat avec Désirée, le comte avec sa femme et Petra avec le cocher. Entre le point de départ et le point d'arrivée un éblouissant ballet, un subtile quadrille dont chaque figure est un enchantement pour les yeux et pour l'esprit. On pense à *La Règle du Jeu* (que Bergman n'a jamais vu), à Shakespeare, à Marivaux, à Strindberg, à Anouilh... à Feydau où il y a aussi quelque part un lit qui glisse d'une chambre à l'autre par quelque mécanisme malicieux. C'est surtout à Bergman — auteur complet de son film — qu'il faut penser, tant chaque thème, chaque ressort, chaque arabesque, trouvent des équivalences dans le reste de son œuvre. Quelque soit le mode, tragique

(1) Aimé Césaire : *Les Armes Miraculeuses*.

ou léger, c'est toujours la nostalgie du paradis perdu, la quête ou la reconquête d'une harmonie insouciante et heureuse. C'est pourquoi Feydau n'a pas grand-chose à faire dans ce grand parc des délices, des soupirs et des pleurs. Bergman utilise peut-être les mécanismes du vaudeville et les bonnets de nuit de la farce mais sa santé s'étiolerait dans les lits lugubres du Palais Royal et son propos, pour érotique qu'il soit parfois — le Diable mal lavé dans *Monika* est ici fort coquet — a quelque chose de déchirant qui ne saurait rimer avec les épices de la rue Montpensier.

***

Dans *Sourires d'une nuit d'été*, tout, ou presque, nous semble admirable. La lumineuse clarté des images chatoyantes et laiteuses (on dirait d'un film éclairé *à la lune*), l'entrelacs délicats des épisodes, le ton des dialogues en perpétuels va-et-vient entre la tendresse et l'humour, l'abandon et le flegme, la réalité et le rêve, le bon sens et la folie. Si l'on pouvait compartimenter l'effort de Bergman et mettre à part dans son inspiration ce qui est strictement de l'ordre de la mise en scène, c'est celle-ci quelquefois qui pêcherait par manque de rigueur, par légère maladresse ou par répétition abusive dans le choix des procédés. Bergman réalisateur n'est pas toujours à la hauteur de Bergman auteur. Il lui arrive de se trahir lui-même et d'amenuiser sur l'écran tel trait de son esprit, d'affaiblir l'image, ou, par l'ordonnance trop conventionnelle de la chorégraphie les très intelligentes trouvailles de l'argument et l'originalité incontestable du message intellectuel.. Mais n'allons pas nous plaindre car en avons-nous vu d'éblouissantes mises en scène en frêle équilibre sur les petites têtes d'épingle des scénaristes! Tel quel, *Sourires d'une nuit d'été* nous comble.

***

Les hommes n'y ont pas la part tellement belle. Egerman perd peu à peu la face. Il suffit à Désirée de le coiffer d'un bonnet de coton pour commencer à faire pencher la balance, dès lors il va vers la perte qu'elle lui a choisi. Egerman junior est un balourd, à moitié puceau, à moitié séminariste, mais il aime et saura se laisser enlever par une gamine. Malcom porte beau mais c'est un malheureux et lui aussi sera joué. Le cocher est hors du jeu et s'il y rentre c'est bien grâce à la soubrette : sa vigueur fait le reste.

Les femmes sont exquises et fortes. Anne est une gazelle encore hésitante, un chat qui joue avec la patte de velours mais l'instant arrivé elle saura sortir ses griffes et trouver son chemin. Désirée est un merveilleux personnage de femme épanouie, tendre, spirituelle et aimante. Charlotte est un fauve aristocratique : elle mord, elle pourrait tuer ; avec son odeur de musc et de soufre elle est le piège et nous la retrouverons un jour plus franchement luciférienne. Pour Petra, Bergman a eu toutes les faiblesses : elle plait au patron, déniaise le fils, lutine la patronne et se donne au cocher. Sa blondeur rieuse et débraillée est la face sud de cette nuit nordique, elle a un pied florentin et la gorge pour l'Arétin. Grâce soit rendue à Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Margit Carlqvist et Harriet Andersson d'avoir su si bien faire vivre ces fascinantes créatures et d'avoir été les belles avocates de l'auteur.

***

Il y a deux ans, au seuil d'un numéro de cette revue sur « l'amour au cinéma » je cherchais à délimiter la part que l'on faisait à l'autre entre les deux pôles de la passion et de l'érotisme. Je trouvais beaucoup de bandes sentimentales ou quasi pornographiques, mais peu de vraie passion et d'érotisme véritable, point. « *Si la passion*, disais-je, *est le pain de l'amour, l'érotisme peut en être davantage que la fantaisie. Si la première est un état, un désordre surnaturel, une grâce, le second, qui est par nature un art, ne saurait être, en tant que tel, assimilé à un simple* dérèglement, *quoi qu'en disent les dictionnaires : s'appliquant à refaçonner un instinct, il met en œuvre des facteurs esthétiques et moraux aussi complexes que précis. A quel jeu plus dévorant et plus subtil pourrait-on se livrer ?* » Ce n'est qu'un aspect parmi d'autres de *Sourires d'une nuit d'été*, mais il semble bien que, cruel et tendre, le jeu auquel se livre Bergman ressemble étrangement, sous les sept voiles du style, à celui que j'appelais de mes vœux pour le cinéma.

Jean-José RICHER.

Responsabilité limitée

LES ASSASSINS DU DIMANCHE, film français en Franscope de ALEX JOFFE. *Scénario :* Alex Joffe. *Adaptation et dialogues*, Alex Joffe et Gabriel Arout. *Images :* Jean Bourgoin. *Decors :* Jacques Paris. *Interprétation :* Jean-Marc Thibault, Barbara Laage, Dominique Willms, Paul Francœur, Rosy Varte, Michel André, Suzan Kramer, Joachim Moch, Georges Poujouly, Jacques Moulières. *Production :* E.D.I.C. 1956.

Chacun son système. Le mien m'amène à louer ou éreinter sans réserve. C'est ainsi qu'une critique élogieuse des *Assassins du dimanche* dans ARTS provoque bien des sarcasmes. Alors quoi, on défend les films français, hein ? La tradition de la qualité, on y vient à son tour ? Je réponds : zut.

Ce boulon que Jean-Marc Thibault a omis de bloquer sur une Mercedes rejoindra dans le débarras des vieux accessoires de scénaristes trop astucieux et insuffisamment inventifs, les *Trois télégrammes perdus*, le médicament de *Danger de Mort*, les *Six heures à perdre*, le 84 *parti en vacances sans laisser d'adresse* et *Seul dans Paris*. C'est toute la carrière d'Alex Joffé scénariste que je viens d'évoquer et les films qu'il a mis en scène, pour perfectionner réellement ce thème n'en ont pas moins le tort d'y avoir fait appel. Je cite pour mémoire la *Lettre ouverte à un Mari* et les *Hussards*. Il s'agit en somme dans « l'univers » d'Alex Joffé, ne mâchons pas nos mots, de placer tel type social en face de ses responsabilités : chauffeur d'autobus, télégraphiste, caporal ordinaire, postier et autres garagistes, ATTENTION : la moindre négligence dans l'exercice de votre belle profession, le moindre petit objet perdu ou mal vissé peut entraîner la mort de confiants usagers. Mais tout finit bien toujours car on ne meurt guère dans « l'univers » — ne mâchons toujours pas nos mots — de Joffé. On touche du doigt les limites d'une telle thématique mais à propos de limites, rappelons ici que chacun a les siennes et j'aime que le résultat chez Joffé outrepasse si souvent le propos initial et ceci par la grâce d'un tempérament tout à fait intéressant, le tempérament d'Alex Joffé.

Dans le Bulletin du Festival de Cannes, Picasso illustrait la Politique des Auteurs, par cette pensée : « *Ce n'est pas ce que fait un artiste qui compte mais ce qu'il est.* » Alex Joffé est un personnage euphorique, éternellement amène et qui bafouille à la manière dont les oiseaux gazouillent. Ce bafouillage-gazouillis situe Joffé assez exactement entre Renoir et Becker. Oui, la corpulence, la diction et l'esprit de Joffé font de lui un drôle d'oiseau qui tient du Renoir et du Becker et je demande qu'on me croie sur parole car je n'ai ni le temps ni l'envie de développer cette idée, convaincu que je suis de sa justesse.

On me dira que mon indulgence à l'égard de Joffé vient de ce que je le connais un peu et que je l'ai vu travailler et que dans ces conditions je n'aurais qu'à voir de près et voir tourner Untel ou Untel pour, tout à coup, comprendre tout, tout admettre et justifier tout le monde. Erreur. Un autre rosé joufflu que j'ai vu piétiner sa casquette rageusement en coupant l'herbe sous le blé de ses malheureux interprètes ne suscite en moi que pitié amusée et commisération distraite. Celui-là se condamne par sa façon même de travailler.

Or donc, en déplorant d'avoir cédé aux détracteurs de Joffé, en énumérant les réserves possibles, j'ai oublié la technique pure et simple, c'est-à-dire, la mise en scène généralement gauche et embarrassée ; Joffé se bat avec la technique comme Gilliat avec la pieuvre : il l'étreint et la tord comme d'une barre de fer. Joffé, et c'est en définitive sur ce point précis que se cristallise mon admiration, Joffé est un faux réaliste. Il débouche, au terme de chaque scène, sur l'invraisemblable, la cocasserie, la poésie insolite et saugrenue grâce à une verve intarrissable qui n'appartient qu'à lui et qui est une valeur sûre et sous-estimée, comme la *fantaisie*.

Nous n'aimons guère ici les scénaristes, leur travail de taupe, et en général les « films de scénaristes ». Si Joffé mérite l'appellation de *metteur en scène*, c'est qu'il est un directeur d'acteurs fort doué et que son regard

est neuf. Plutôt que de relire cet article à l'envers, puis en diagonale et finalement entre les lignes, allez donc voir *Les Assassins du Dimanche*. Moi-même m'y rends de ce pas.

François TRUFFAUT.

Les Huns et les autres

TOUTE LA VILLE ACCUSE, film français de CLAUDE BOISSOL. *Scénario et dialogues :* Claude Boissol. *Adaptation :* Claude Boissol et Georges Combret. *Images :* L.H. Burel. *Décors :* Robert Dumesnil. *Interprétation :* Jean Marais, Etchika Choureau, Noël Roquevert, François Patrice et Michel Etchevery. *Production :* Georges Combret. Radius Film 1956.

Même le cinéphile le plus accompli doit fournir un violent effort de mémoire avant de retrouver les antécédents de Claude Boissol : ceux-ci ne l'inciteraient d'ailleurs pas à l'indulgence, puisque Boissol commença par collaborer avec Labrominable et Combret pour avoir du son : ses fonctions de co-adaptateur, co-dialoguiste, etc... laissent à penser qu'il dut certainement pratiquer pour leur compte bon nombre de « ressemelages » : les chemins de la mise en scène sont souvent malaisés. Boissol y est désormais engagé et sous ses pas le talent fleurit.

Il nous conquiert dès le premier plan et, par la suite, émaille son film de trouvailles dont la moindre n'est pas celle du reflet de camion chargé de sacs de ciment : voilà une idée telle que, dans le cinéma français, on en compte annuellement sur les doigts d'une petite main. L'utilisation de nombreux extérieurs, auxquels la photo de Burel donne parfois un curieux côté *Journal d'un Curé de Campagne,* n'est pas pour déplaire, si l'on considère un instant la laideur des décors; en outre, le parti-pris de situer l'action dans une petite ville de n'importe où — ou de nulle part — accentue le style de mise en scène assez inhabituel pour être remarquable, plus soucieux d'efficacité que d'habileté, ce qui se fait rare chez nous.

Toutefois l'ambition de Boissol ne se limite pas au rôle de réalisateur, puisqu'il signe également le scénario. Il semble que dans ce domaine il ait trop présumé de ses possibilités : encore ne doit-on se prononcer qu'avec circonspection, le fatal Combret y ayant fourré son nez dans un but certes peu désintéressé : présidant aux destinées de la maison de production, il ne perdit sans doute pas un seul instant le point de vue de Radius. Aussi, bien que l'on en soit réduit aux suppositions, il est probable qu'il dut s'agir moins d'une collaboration que d'une étroite surveillance. En témoignent du reste le titre du film, qui du comique *Mille et Un Millions* passa au dramatique *Toute la Ville accuse,* et les tiraillements fréquents au sein même du scénario dont le meilleur exemple est le personnage d'Etchika Choureau, tout à fait inutile à l'intrigue et réduit aux dimensions de la figuration intelligente mais qui laisse espérer aux éventuelles spectatrices quelques scènes sentimentales avec Jean Marais (je ne ferai pas l'injure au sexe fort de croire qu'un seul de ses représentants puisse être attiré par la présence de cette « ingénue » sur un écran).

Une fois faite la part du diable, il resterait encore beaucoup à dire sur cette histoire ; le point de départ, un jeune écrivain trouvant quotidiennement devant sa porte un sac bourré de billets de banque, exigeait un dénouement *fort* (souvenez-vous de la « boîte » de *Kiss me Deadly*); or, la fin déçoit notre attente et, à la réflexion, le sujet se révèle être un faux bon sujet. Mais là encore, Boissol ne l'a-t-il pas choisi dans la mesure où il réunissait les suffrages de ses commanditaires ? Le traitement ferait penser un peu à Capra, mais à un Capra-Le Petit; les scènes de parodie politique, que pour ma part je goûte peu, souffrent de l'ambiance étriquée des réunions de province : Capra n'hésitait pas à se transporter au Capitole. Quant aux dialogues, le meilleur y côtoie assez inexplicablement le pire.

En somme, *Toute la Ville accuse* se présente comme une capricieuse sinusoïde que nous épousons volontiers l'espace d'une soirée. Attendons — et avec une certaine impatience, reconnaissons-le — le prochain Boissol : aux dernières nouvelles, il s'agirait d'un film sur la danse en CinémaScope, *Eh bien, dansez maintenant.*

Charles BITSCH.



Jean Marais dans *Toute la ville accuse*, de Claude Boissol

Allemagne année 30

EMILE UND DIE DETEKTIVE (EMILE ET LES DETECTIVES), film allemand en Eastmancolor de R. A. STEMMLE. *Images* : Erich Grohmann. *Musique* : George Haentzshel. *Décors* : Villi A. Hermann et Heinrich Weidemann. *Montage* : Hermann Leitner. *Interprétation* : Kurt Meisel, Peter Finkbeiner, Heli Finkenzeller, Margarethe Haagen, Wolfrang Lukschy, Camilla Spira, Claudia Schafer. *Production* : Berolina Film, 1954.

Le cinéma allemand piétine. La brusque flambée de 1955 semble déjà éteinte et le film divertissement est, de nouveau, à l'honneur. Georges Jacoby, Tourjansky, Ernst Marischka, Karl Anton, tous vétérans éprouvés, fabriquent à qui mieux mieux des comédies musicales. D'autre part, la mode est aux « remake ». On entreprend une nouvelle version du *Docteur Mabuse*, Joseph von Baky a repris, en couleur, le sujet du *Maître de poste* et Harald Braun, le réalisateur le plus commercial de l'après-guerre, n'a pas craint de recommencer *Le Dernier des Hommes*, après Murnau.

Emile et les détectives a été produit suivant le même souci de faire recette avec des sujets éprouvés. La vogue du roman d'Eric Kastner reste très grande en Allemagne, tant auprès des enfants que des adultes. En 1931, Gerhard Lamprecht en avait tiré un film poétique, amusant et bien enlevé, qui fit entrer son nom dans les histoires du cinéma. Fritz Rasp, spécialiste des personnages antipathiques, y tenait le rôle de l'homme au chapeau melon. *Emile et les détectives* est, aujourd'hui, un « classique », du film pour enfants. Dans l'Allemagne préhitlérienne, il engendra une nombreuse postérité de bandes médiocres consacrées à la jeunesse, que l'on vit se livrer, après les jeux de la rue, aux joies du camping et du bateau à voiles (*Abel et son harmonica*), avant de devenir une jeunesse en uniforme, feuilletonnesque dans *Cadetten* de Georges Jacoby, militante dans *Le Jeune hitlérien*, de Steinhoff. Ainsi la caractéristique dominante du cinéma allemand de l'Ouest, depuis dix ans, est-elle l'obsession du passé sous toutes les for-

mes. On en est encore à attendre le ferment qui fera éclater toute cette croûte de souvenirs et apportera, enfin, du nouveau.

Ceci dit, *Emile et les détectives*, conçu par Billy Wilder et réalisé, cette fois, par R. A. Stemmle, l'auteur de *Ballade Berlinoise*, est une œuvre sympathique à laquelle on peut prendre le même plaisir qu'à la lecture des bandes dessinées dont le style s'est perdu depuis la guerre dans les journaux pour enfants, au profit du style « comics »; Emile Tischbein a douze ans; c'est le cousin germain de Bicot Bicotin dont les aventures enchantaient autrefois les écoliers. Emile, dans le film, ressemble à Bicot et les détectives en herbe, « Le Professeur », « Vendredi », « Pied de Gazelle », ont plus d'un point commun avec les membres du club des « Ran-Tan-Plan ». La petite cousine Minouchette, c'est Dorothée, pour qui Bicot chipait des bananes et se battait avec un rival trop élégant. Emile offre à Minouchette des papillons. Stemmle se souvient des illustrations du livre de Kastner et, malgré la couleur et la transposition moderne (« nous avons quitté Berlin en 1943 pendant les bombardements », dit la mère d'Emile, « depuis, j'ai perdu mon mari ») le nouvel *Emile et les détectives* est un film d'esprit et d'atmosphère 1930. Les personnages n'ont pas changé. La grand-mère myope porte la même robe noire, la maman attend son séchoir électrique dans son salon de coiffure vieillot, le voleur est resté fidèle au chapeau melon. Et Berlin est le Berlin d'autrefois. Seule, une église en ruine où les « détectives » établissent leur quartier général, rappelle vaguement qu'une guerre est passée. Dans les rues où la caméra se promène et court à la suite des enfants, les maisons neuves aux façades fleuries, les toilettes claires des femmes, les affiches, les enseignes et le pavé bien nettoyé effacent tous les mauvais souvenirs.

Le passé et le présent se confondent. Cette enfance qui a le goût des jeux indiens, des sociétés secrètes et des romans policiers conçus dans les salles de classe pendant la leçon d'arithmétique est une enfance préservée. Il ne peut plus y avoir de commune mesure entre Emile et le petit héros meurtri d'*Allemagne, année Zéro*.

Jacques SICLIER.

Tant pis pour Gertrude Stein

THE LAST TIME I SAW PARIS (LA DERNIERE FOIS QUE J'AI VU PARIS), film américain en Technicolor de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Julius et Philip Epstein et Richard Brooks, d'après le roman de F. Scott Fitzgerald. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* Conrad Salinger. *Chansons :* Jérome Kern et Oscar Hammerstein. *Interprètes :* Elisabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pigeon, Donna Reed, Eva Gabor, Kurt Kasznar. *Production :* Jack Cummings 1955.

Quelques fervents « brooksiens » sortent de ce film déçus, mais leurs raisons leur donnent tort : venus chercher quelque chose de précis, ils ne l'ont pas trouvé ! Dès lors pourquoi ne pas affirmer que *La dernière fois que j'ai vu Paris* est vide, bête, mélodramatique, bref un navet indigne de l'auteur de *Blackboard Jungle* et de *Battle Circus*. A leur élégie se joignent les imprécations des « fitzgéraldiens » : ainsi c'est là ce que l'on a fait de « Babylon revisited » pur joyau de la littérature américaine des années 30 ! Triste Brooks ! Désolant cinématographe ! Il me paraît que, dans le chœur des imprécations, se dessinait le véritable problème ainsi que sa solution et du même coup la justification d'une entreprise au demeurant assez biscornue. C'est pourquoi je me permettrai de défendre *La dernière fois que j'ai vu Paris* sur le terrain même où il a été attaqué : l'infidélité à Scott Fitzgérald et le décalage avec les autres œuvres de Brooks.

On le sait, la littérature américaine née de cette guerre se recommande plus volontiers de Henry James que de Hemingway. La « génération perdue » et le « Café society » ont tendance à faire sourire ou à irriter les jeunes écrivains américains. Brooks, bien plus évidemment influencé par Upton Sinclair que par James, fait partie des Saül Bellow et des John Kelly, et j'aime



Elisabeth Taylor et Van Johnson dans *The Last Time I Saw Paris*, de Richard Brooks

à croire que son « adaptation » de la nouvelle de Fitzgérald, loin d'être maladroite, est parfaitement lucide et concertée. Le sujet de *La dernière fois que j'ai vu Paris* est moins ridicule que *dérisoire ;* et le titre même emprunté à un mauvais petit livre de Elliot Paul (une des mouches qui bourdonnaient autrefois rue de la Huchette et autour de Gertrude Stein) renforce mon opinion.

Dans ces perspectives, le film apparaitrait, non comme un pastiche ou une parodie (cela serait impossible à Brooks) mais comme une preuve par l'absurde que la littérature des années 30 est *désormais* nulle et non avenue. Dans un récent roman de John Philipps « The second happiest day » le principal personnage n'y va pas par quatre chemins : « *Tu ferais mieux d'oublier tout cela* » dit-il à sa petite amie qui évoque avec émotion « la génération perdue ». « *Cela ne te concerne pas. Moi non plus. Dis donc merde à tout cela. Merde à Gertrude Stein et à toute cette histoire.* » Je crois bien que *La dernière fois que j'ai vu Paris* est une façon élégante pour Brooks de dire merde à Gertrude Stein. Cela ne suffit pas sans doute, à justifier le film. Cela oblige au moins à trouver d'autres raisons de l'attaquer. Il est vain de reprocher à Brooks son infidélité à Fitzgerald : il n'aime pas Fitzgerald ! Il est vain aussi de lui reprocher l'aspect larmoyant et mélodramatique de son film : cet aspect n'est que l'exagération poussée jusqu'à l'absurde du romantisme fitzgeraldien dont Brooks pense ainsi démontrer le mécanisme et révéler la tricherie.

Alors que le héros brooksien se soumet toujours à sa vocation, dont l'accomplissement est son idéal, la vocation de Van Johnson dans *La dernière fois que j'ai vu Paris* est *fausse* : il est un faux romancier et un raté. C'est par le mépris que Brooks le traite, par le mépris encore qu'il traite la faune qui grouille autour de lui, et par le mépris toujours qu'il traite des faux problèmes que les personnages se posent. Cet aspect entièrement négatif du film en constitue le principal défaut. Sans doute s'agit-il là d'un travail de commande. Il me parait tout à l'honneur de Brooks d'avoir refusé de jouer le jeu : alors qu'il était bien facile de *faire pleurer*, il a choisi *d'irriter*.

Le Paris qu'il nous montre, à la fois réel et défiguré, est la transcription cinématographique minutieuse de Paris tel que le voyaient les habitués de

la rue de la Huchette. Le bistrot est particulièrement fignolé : Lady Brett y entrerait que nul n'en serait surpris. En guise de clin d'œil, Brooks a déposé çà et là, à la grande joie de son producteur, des « chutes » d'*Un Américain à Paris.* Tout aussi bien, pour nous montrer ce qu'il aime et ce qui compte pour lui, il reprend une des meilleures scènes de *Bas les masques.* Mais il ne triche pas avec la direction d'acteur qui est tout ensemble, réjouissante, subtile, ferme et belle.

La dernière fois que j'ai vu Paris inaugure donc et avec assez de bonheur, un genre, je crois, nouveau au cinéma : celui du *film de refus.* Un autre exemple à mon avis plus réussi et sans doute plus subtil, en est l'étonnant *Train du dernier retour* de Philip Dunne (un jeune lui aussi et venu de la littérature) qui s'attaque au « paradis sudiste » et aux écrivains du Mississipi. La généralisation de tels ouvrages serait évidemment insupportable, mais ni Brooks, ni Dunne ne s'en tiennent là. Il s'agit là pour eux, d'œuvres ruineuses encore que significatives. De toutes façons, il est sain de temps en temps, de conspuer ses aînés : il ne faut pas être le premier venu pour réussir un film *délibérément* UN PEU grotesque.

Jean-Yves GOUTE.

Jazz, Thrill et Apocalypse

PETE KELLY'S BLUES (LA PEAU D'UN AUTRE), film américain en CinémaScope et Warnercolor de JACK WEBB. *Scénario :* Richard L. Breen. *Images :* Harold Rosson. *Interprétation :* Jack Webb, Janet Leigh, Edmund O'Brien, Peggy Lee, Andy Devine, Lee Marvin, Ella Fitzgerald. *Production :* Mark VII Ltd (Jack Webb) — Warner Bros, 1955.

Pete Kelly's Blues est un film baroque. Mais ce baroque-là ne suppose aucune recherche esthétique comme chez Kazan, aucune signification morale comme chez Vidor ; il laisse transparaître une façon de vivre, une façon de sentir — plutôt que de penser — dont l'extraordinaire est le reflet d'un monde moderne tragique : les hommes ne peuvent avoir de rapports avec ce monde que ceux, perceptifs, qu'autorise son étrangeté. Oui, « *le baroque n'est pas seulement une forme esthétique, un mode d'expression ; il est le plus souvent et surtout à l'écran, lié à une certaine conception* de la vie. *Le paroxysme baroque* d'Othello, *de* La Dame de Shanghaï, *exprime une vision du monde apocalyptique, et les structures d'éclatement de ces films tendent à communiquer le sentiment d'un monde disloqué et saignant* ». (Henri Agel).

Ces idées folles et assez belles, le petit oiseau, la lampe-escalier, le distillateur, l'imperméable que nous aurions tort d'opposer au reste du film, car la beauté, prétexte à son propre excès, n'est qu'une façade, ces admirables effets de couleur, qui tantôt vous charment, tantôt vous irritent, ces gros plans impudiques, cette pluie qui, comme dans *Dragnet*, semble définir le monde extérieur, cet homme foudroyé par une rafale de mitraillette, cet agréable final, constituent une véritable anthologie de ce qu'a fait Webb (1).

Un tel film est moins exemplaire : son échec est contenu dans son principe ; mais il ressortit si peu au commun et au médiocre, il s'élève en des horizons si insolites que nous ne saurions ne pas nous en émouvoir.

Luc MOULLET.

(1) Jack Webb est né à Santa Monica (Californie) le 2 avril 1920. Après une enfance difficile, il entre en 1945 à la Radio, où il travaille à toutes les sections. Il joue de petits rôles dans une douzaine de films dont *Sunset Boulevard* et *The Men*. En 1949, à la T.V., il écrit, réalise et interprète *Dragnet*, interminable série d'émissions documentaires décrivant des enquêtes policières et qui le place, par son succès foudroyant, au premier rang de la Radio et de la T.V. En 1950, il monte *Pete Kelly's Blues* à la Radio : même succès. En 1954, il fonde la firme Mark VII Ltd., pour laquelle il produit, réalise et interprète *Dragnet* (*La Police est sur les Dents*, 1954) et *Pete Kelly's Blues* (1955), films peu coûteux qui ont rapporté des fortunes et fait de lui un producteur important.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : Avis non exprimé.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Pierre Kast	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Truffaut
Monsieur Arkadin (**O. Welles**)	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★	★★★
Tu seras un homme mon fils (**G. Sidney**)	●		●	●	●	●				★
La Peau d'un autre (**J. Webb**)	★★	★★	★	★	★★	●	★			★
Sourires d'une nuit d'été (**I. Bergman**)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	●	★★★	★★	★★
Emile et les détectives (**R. A. Stemmle**)	●	★		★	●	●				
Lifeboat (**A. Hitchcock**)	★★★	★★		★★★	★	★★	★★★	★★★	★★	★★★
Un homme traqué (**R. Milland**)		●			★★★					●
Les Possédées (**C. Brabant**)	●	★	★	★	★	★	●		★	★
Chéri, fais pas le zouave (**F. Tashlin**)		★★	★★	★	●	★	★★			★
Les Assassins du dimanche (**A. Joffé**)	★★	★★	★★	★★	●		★			★★
La Ruée vers l'or (**C. Chaplin**)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★
Folle des hommes (**R. Thomas**)		●		●	★			●		●
Toni (**J. Renoir**)	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Artistes et modèles (**F. Tashlin**)		★	★	★	★★	★	★★			★★

Sachez que :

★ Alexandre Astruc, Jacques Charron, les Hitchcokiens, Roger Leenhardt et Alain Resnais aiment **Lifeboat.**

★ Louise de Vilmorin, Chamine, Alexandre Astruc, Robert Benaoun, Maurice Bessy, Jean Domarchi, René Guyonnet, Robert Lachenay, Claude Mauriac, Alain Resnais, Jacques Tati et Jean-Pierre Vivet vous recommandent **Monsieur Arkadin.**

★ André Bazin, Pierre Kast, Chris Marker et Alain Resnais vous conseillent **Les Survivants de l'Infini.**

PANORAMA DU CINÉMA SCANDINAVE

par André S. Labarthe

Disons-le tout de suite l'intérêt de la récente rétrospective du Cinéma scandinave à la CINEMATHEQUE FRANÇAISE a résidé moins dans la qualité des films présentés que dans la possibilité qu'elle nous a donnée de reconsidérer dans une perspective moderne ce qui a fait, ce qui fait, peut-être encore le prestige d'un tel cinéma. A l'issue d'un programme de quelque cent cinquante films, le premier problème qui se pose est le suivant : que doit le cinéma d'aujourd'hui au cinéma scandinave d'hier ?

La rétrospective du cinéma allemand nous avait au moins asuré d'une chose : qu'il a été et continue d'être le ferment actif du cinéma actuel. Ces « *images du cinéma scandinave* » vivent-elles encore, se perpétuent-elles dans les films d'à présent ? Et cette fameuse osmose qui rend le cinéma allemand des années 20 tributaire du cinéma scandinave n'est-elle pas le fait d'observateurs qui ont, trop vite, conclu de la proximité géographique de l'Allemagne à la proximité chronologique de l'âge d'or du cinéma allemand, d'une vague communauté folklorique à l'idée d'une communauté d'inspiration, d'un égal souci de la lumière à une possible équivalence plastique ? Il est à craindre que cette assimilation fort discutable ne soit, encore, accréditée par le confusionnisme qui règne dans l'examen des époques de transition de l'histoire du cinéma. Car, n'est-ce pas plutôt le cinéma pré-hitlérien et hitlérien qui, en Allemagne, ont approché le plus le cinéma suédois par l'utilisation de la lumière ? Et il faut ignorer la puissance des mythes de l'Allemagne (sans l'étude desquels, par exemple, il est impossible de rendre compte du phénomène nazi) pour prétendre les comparer aux inoffensives légendes scandinaves.

Dans cette perspective de *rajustement*, le second problème qui se pose alors est celui-ci : quels sont les films qui subsistent des grandes époques des cinémas danois et suédois ?

LE CINEMA DANOIS

Dans une société qui s'est tenue à l'écart de l'Histoire ou qui a pris résolument parti contre l'Histoire, l'apparition d'un art nouveau ne pouvait, après le mouvement de panique que provoque toujours la nouveauté, que prolonger, en s'en emparant, les thèmes familiers aux arts déjà existants. Le cinéma danois endossa donc la veste traditionnelle qu'aucune nouvelle mode morale n'était venue modifier depuis le XVIIIe siècle. Il poursuivit, avec les moyens qui lui étaient propres, la tradition d'une école théâtrale qui brillait alors d'un assez vif éclat.

La rencontre de cette tradition nationale et d'une conjoncture politique et économique favorable permit l'épanouissement soudain d'un art qui, la veille encore, balbutiait et qui radoterait dès le lendemain. Le marché de l'Europe Centrale et des pays scandinaves et balkaniques était libre et c'est un peu la médiocrité du cinéma allemand sous Guillaume II qui décida de l'ampleur de la production danoise.

Les trois films d'August Blom présentés à la première séance donnèrent le « la » de ce que les projections ultérieures allaient nous offrir dans l'ordre de l'intrigue et de la plastique. *Atlantis* fut un résumé de ce qui alimenta le cinéma danois pendant plusieurs années. Tous les thèmes qu'il développa s'y trouvent exposés dans un style réaliste dont même le cinéma suédois ne se départira pas : le rêve, le pittoresque, les catastrophes, les soirées mondaines, les histoires d'amour et intrigues de théâtre.

A côté d'August Blom, Sandberg, Madsen et Urban Gad furent les principaux artisans du cinéma danois. Le premier, lorsqu'il ne mit pas en scène des tragédies de cirque comme *Les quatre diables* ou *Clown* dont il tourna deux versions à dix années d'intervalle, adapta les romans de Dickens. Mais *David Copperfield* fut aussi ennuyeux que l'une ou l'autre version de *Clown*. *L'Evangéliste* qui inaugura le cinema pasteurisé ne nous convainquit pas davantage, bien que son auteur, Holger Madsen, « *ait dès 1914*, selon Sadoul, *employé le travelling et varié ses angles de prise de vue dans un même décor* ». Urban Gad passa rapidement maître dans le genre des drames et comedies mondains qui avaient fait le succès d'August Blom. C'est lui qui inventa Asta Nielsen, sa propre femme. Celle qui fut appelée « *la Sarah Bernhardt scandinave* » nous surprit beaucoup plus par les dons comiques qu'elle révèle dans *Les Roses blanches* et, surtout, *l'A.B.C. de l'Amour* que par ses rôles de tragédienne de *Mod Lysett* (de Madsen) ou de *Hamlet* (de Sven Gade).

Malgré l'immense quantité de films que tournèrent ces quatre réalisateurs, ce furent Christensen et Dreyer qui dotèrent le cinema danois du coefficient artistique dont il put s'enorgueillir par la suite. Il n'est tout de même pas inutile de rappeler que ce fut en Suède que le premier tourna son chef-d'œuvre *La Sorcellerie à travers les âges* et que le second réalisa *La quatrième Alliance de Dame Marguerite*.

La filiation que l'on peut découvrir de Christensen à Lang et à Hitchcock place l'auteur du *Grand X mysterieux* et de *La Nuit de la revanche* à la source de ce courant moderne qui puise son inspiration dans ce qu'Henri Langlois appelle, avec justesse le « *fantastique du crime* ». Mais c'est dans un tout autre registre que se situe son œuvre maîtresse : *La Sorcellerie à travers les âges*. Ce film qui allie les ressources du documentaire à la violence du réquisitoire n'est comparable qu'à *Terre sans pain*, tant par l'esprit qui y a présidé que par la façon dont il est conçu. Les sous-titres qui l'accompagnent jouent le même rôle que le commentaire dans le film de Bunuel et, de leur rapprochement avec la facticité des images, jaillit le procès d'une civilisation.

Dreyer prend au contraire le parti de l'ancienne civilisation ; c'est un homme de l'ancien régime qui juge avec sévérité la Revolution et le monde moderne. « *Pages arrachées au Livre de Satan* et *Le Président*, que l'absence de tout sous-titre rendit incompréhensible, sont, sur le mode agressif ou tempéré, les témoignages a charge contre les nouvelles formes de vie sociale. Toutefois, le manque total de vie et de rythme dans l'ordonnance des images assimile assez bien la mise en scene de Dreyer a une anachronique mise en bière d'idées qui *vivent*. Il semble que le soin qu'apporte Dreyer à la composition de ses images lui fasse trop souvent oublier la réalité du film. En plaçant à l'intérieur de chacune d'elles le centre de gravité vers lequel tend toute l'action, il supprime cette *chute* de plan en plan qui devrait conduire le film à son terme. *La quatrieme Alliance de Dame Marguerite* est une œuvre pesante comme l'humour dans laquelle elle baigne. *Le Maître du Logis* est une tentative de cinema réaliste proche de certaines œuvres du cinéma italien d'après guerre, mais gâtée par le souci maniaque du détail quotidien. Dreyer y donne libre cours à ses idées empreintes de puritanisme sur l'amour et le couple. Dans la perspective tracée par ces quatre films *Dies Irae* nous apparaît peut-être sous son vrai jour, qui n'est certainement pas celui sous lequel il est communément présenté dans les ciné-clubs.

LE CINEMA SUEDOIS

L'orientation prise par le cinéma suédois apres la guerre de 1914-1918 nous fut montrée de façon parodique dans *Sang et Feu*, réalisé en 1954 par Yngve Gamlin et Bengt Blomgren. Ce film qui s'attaque successivement aux cinémas américain, allemand et suédois doit être vu sensiblement dans le même esprit que *Sept ans de Réflexions* de B. Wilder. Il reprend, comme celui-ci, jusqu'à des scènes de films anciens et les traite sur le mode parodique. Le cinéma suédois et, en particulier, les films de Sjostrom, sont ainsi l'objet d'un démontage scrupuleux. Les poncifs dans lesquels étaient tombés les cinéastes de la « *grande époque* » sont consciencieusement dénombrés et cela nous vaut l'une de ces histoires qui enjambent un demi siècle de vie humaine et tout ce qu'elle suppose d'événements, heureux et malheureux, d'intrigues, d'enlèvements et de chevauchées.

Sjostrom est le metteur en scène qui sut tirer le meilleur parti des éléments naturels qui trop souvent dans le cinéma scandinave interviennent de l'extérieur, à titre de simple décor. Chez Sjostrom, les éléments *jouent*, sont parfois même les acteurs principaux du drame. *Verje Vingen*, qui est une *mise en images* d'un texte d'Ibsen, est un poème de *l'eau*, comme les *Pros-*

crits, gonflés de révolte ainsi qu'au premier jour et *l'Epreuve du Feu* baigné de mysticisme, se placent sous les signes respectifs de la *terre* et du *feu* (1). D'ailleurs, cette détermination matérielle (au sens où G. Bachelard utilise ce mot dans ses essais sur l'imagination de la matière) de l'univers de Sjostrom n'empêche nullement ses films d'être avant tout d'admirables histoires d'*amour-révolte*. Et si *la Charrette Fantôme* a été surestimée, si *le Vaisseau Tragique* est un échec, *la Montre Brisée* et *le Monastère de Sandomir* sont chargés de cette sourde beauté un peu lente qui distille plus qu'elle ne livre le visage anarchiste de l'Amour.

Avec un style moins majestueux, Stiller pouvait s'essayer à la comédie *Erotikon (Vers le Bonheur)* fait foi d'une grande facilité dans un genre qu'il appartenait à Hollywood de porter à la perfection : la comédie mondaine mi-psychologique, mi-loufoque. Mais c'est en adaptant les œuvres de Selma Lagerlof que Stiller atteignit les sommets de son art. *Le Trésor d'Arne*, dont la plastique, aujourd'hui, n'est pas sans évoquer celle dont plus consciemment et avec moins de bonheur Eisenstein usa dans sa dernière œuvre, *Yvan le Terrible*, nous retient surtout par la présence de son décor de neige et de glace qui, en immobilisant l'action, précipite le dénouement du drame. Le demi-échec du *Vieux Manoir* est, comme celui de *la Charrette Fantôme* de Sjostrom, dû à l'adaptation trop fidèle du texte de S. Lagerlof, dont la réputation semble un peu surfaite. Pourtant Stiller en fit une demi-réussite. L'épisode des rennes (proche du film postérieur de Schoedseach et Cooper : *Exode)*, l'apparition de la *Dame du Chagrin* sont des morceaux d'anthologie dignes de figurer à côté de *la Légende de Gosta Berling*. Bien que d'une perfection formelle moins accomplie que le *Trésor d'Arne*, je tiens ce dernier film pour l'œuvre la plus riche de Stiller et peut-être du cinéma muet scandinave. Sa complexité, la variété de ses thèmes, leur entrelacement autour d'une figure centrale qui magnétise l'action, sorte d'amazone au cœur de platine, tout contribue à la rendre attrayante, fascinante, lancinante comme un orage rêvé. L'onirisme y côtoie constamment le réalisme : l'ensemble a la saveur du soufre.

La Légende Gosta Berling est de 1923. Elle est le chant du cygne du cinéma suédois. Le devant de la scène est déjà occupé par l'Ecole allemande. Pour retrouver les vestiges du cinéma suédois, il faudra attendre le cinéma préhitlérien et hitlérien *(Abel et son Harmonica* ; le *Jeune Hitlérien ;* les films du Docteur Arnold Franck), où se tourner vers le cinéma russe et certain cinéma français (Feyder).

LES TEMPS PRESENTS

A l'avénement du parlant, le Danemark et la Suède n'occupent plus qu'une position modeste dans la hiérarchie des cinémas nationaux. Le Danemark semble définitivement endormi et ce ne sont pas les films de Bodil Ipsen et Lau Lauritzen *(Afsporet, la Terre sera Rouge)* ni ceux de Bjone et Astrid Henning Jensen *(Ditte Manneskebarn)* qui l'éveilleront à un jour nouveau.

Le cinéma suédois, par contre, donne, après 1930, quelques-unes de ses œuvres marquantes. Il reste fidèle à une double tradition réaliste et mystique mais s'est frotté au cinéma américain, ce qui facilite son accès auprès d'un public peu rompu au mode de penser scandinave. Mollander, par exemple, réalisa des films aussi divers qu'*Ordet* (1944) dont Dreyer fit un remake, *la Chevauchée nocturne*, hymne à l'indépendance suédoise comme sa *Flamme éternelle*, et des drames mondains proches de ceux qui, en France, à la même époque étaient incarnés par Marcelle Chantal, Annabella et Victor Francen. L'intérêt de *Swedenhielms, Intermezzo, Visages de Femmes* fut surtout de nous confirmer dans l'idée que le mérite d'avoir fait d'Ingrid Bergman une présence revient à Hitchcock.

Plus qu'Arne Mattson qui du *Pain de l'Amour à Salka Valka*, sacrifie au culte des belles images, plus qu'Arne Suckssdorff *(Rythme de la Ville)* Alf Sjoberg a réalisé des films qui rendent un son neuf : *le Chemin du Ciel, Bara en Mor* et *Mademoiselle Julie*.

La révélation du cinéma suédois de ces dernières années fut aussi celle du dernier festival de Cannes : Ingmar Bergman. Les sept films que nous pûmes voir constituent une œuvre dont, jusqu'à ce jour, nous n'avions pas mesuré l'importance. Ingmar Bergman faisant l'objet d'une étude particulière, je n'en parlerai pas ici.

André S. LABARTHE.

---

(1) En Amérique, Sjostrom ne reniera pas cette inspiration, comme en témoigne Le Vent.

Note sur LA PRISON d'Ingmar Bergman



A la faveur des séances consacrées à Ingmar Bergman, il apparaît que, dans l'ensemble de cette œuvre importante (17 films en 10 ans), *La Prison* constitue la clé de voûte d'un univers, élaboré dès 1946 avec *Il pleut sur notre amour*, précisé dans *Bateau pour les Indes* et constamment approfondi par la suite même au travers des comédies d'allure mondaine. *La Prison* est le plus difficile, le plus abrupt d'aspect des films d'Ingmar Bergman ; c'est aussi le plus important : celui sans lequel les autres ne livrent pas toutes leurs richesses.

Ce film, presenté sans générique, commence dans le studio où il va se faire et où *il ne se fera pas*. Un ancien professeur de mathématiques du metteur en scène lui apporte une idée de scénario. Pourquoi ne tournerait-il pas un film sur l'Enfer ? L'idée fait son chemin. Thomas, un acteur qui est aussi journaliste a rencontré, au cours d'une enquête sur la vie nocturne de Stockholm, une jeune femme, Brigitte, qui se prostitue avec l'accord de son mari. Il pense que cela pourrait fournir un point de départ. Or, Thomas et sa femme Sophie sont en plein drame personnel. Après une tentative de suicide très littéraire, Thomas retrouve Brigitte. Elle a accouché d'un enfant dont son mari s'est débarrassé. Thomas et Brigitte, se sentant perdus, essaient de se sauver l'un par l'autre mais n'y réussissent pas. Brigitte revient chez son mari pour se tuer. Thomas retourne auprès de Sophie, grâce à laquelle il espère pouvoir recommencer sa vie. Cette expérience lui a fait prendre conscience de son propre enfer et de l'enfer où se débat chaque être humain. Le metteur en scène mêlé, à cause de Thomas, à toute l'aventure, renonce à son film « *qui ne pourrait pas avoir de conclusion* ».

Tout ceci se déroule dans une atmosphère parfaitement abstraite, définie, dès le début, par le studio, avec ses projecteurs, ses éléments de décor et tout ce qu'on y devine d'un travail de reconstitution du réel. Toutes les scènes importantes se situent dans des appartements calfeutrés ou des lieux de claustration (une cave, un grenier et même un commissariat). Les personnages respirent un air conditionné. Ils sont eux-mêmes des concepts plus que des individus. Le vieux professeur apportant l'idée de l'Enfer est un « *Deus ex Machina* » chargé de faire prendre conscience. Il apparaît à la fin pour venir chercher une réponse que lui seul connaissait d'avance. C'est par lui que les êtres sont mis en mouvement dans une sorte de ballet mécanique et réalisent l'horreur de leur condition humaine sans qu'intervienne l'idée de fatalité. Le metteur en scène abandonne son projet de film en disant : « *On ne peut pas le faire. Il se terminerait par une question à laquelle il n'y aurait pas de réponse. Il y en aurait une si on croyait en Dieu. Mais cela, on ne le fait plus. Alors, il n'y a pas d'issue* ». Mais Thomas (l'acteur Birger Malmstem qui joue le même genre de rôle dans *Il pleut sur notre amour* et *Bateau pour les Indes*, ressemble à Ingmar Bergman et cette analogie n'est sûrement pas gratuite) a trouvé une solution. Il peut, lui, échapper à l'Enfer. Le passage dans sa vie de Brigitte, victime expiatoire, lui apporte la rédemption.

Ingmar Bergman atteint au symbole par l'abstraction, en chargeant un élément du réel de toute la force du réel absent. Deux séquences sont, à cet égard, significatives : le film projeté dans le grenier avec les apparitions successives du diable dans une bande comique ; le rêve de Brigitte, traité de la manière la plus antionirique possible, où le symbolisme rigoureux et appuyé arrive à faire naître une profonde émotion.

Toutes les idées-force de son œuvre sont ici réunies dans une espèce de cristallisation : la tristesse du monde sans Dieu, la solitude humaine, l'obsession du paradis perdu, la femme à la fois responsable du péché et instrument de la rédemption, le salut impossible sans la foi.

Ingmar Bergman aura été la grande révélation du cycle scandinave de la Cinémathèque. Il faudra maintenant reparler en toute occasion de cet auteur nordique qui mérite d'occuper une grande place dans la hiérarchie des cinéastes de l'âme et de la vie intérieure, tout près de Roberto Rossellini.

Jacques SICLIER et André S. LABARTHE.

P.S. — La responsabilité morale des deux derniers paragraphes n'est imputable qu'à Jacques Siclier.

LIVRES DE CINÉMA

EDGAR MORIN : LE CINEMA OU L'HOMME IMAGINAIRE, *Essai d'Anthropologie sociologique (Editions de Minuit).*

C'est d'un point très particulier, celui de l'anthropologie, que dans cet abondant ouvrage (250 p. in-16) M. Edgar Morin aborde le cinéma. « *Il est*, nous dit-il, *une matière privilégiée pour l'analyse* ». Ce qui l'intéresse, ce n'est pas cet art lui-même, mais « *l'activité inconsciente de l'homme* » qui s'est « *aliénée en lui* ». Son propos n'est pas celui de l'esthéticien ou du critique d'art, et pourtant il ne leur est pas indifférent. « *L'anthropologie génétique qui saisit le cinéma en son nœud onto-phylogénétique, nous permet d'éclairer aussi bien sa propre ontogénèse par la phylogénèse que la phylogénèse par son ontogénèse. Son efficacité est double. Nous assistons à l'efflorescence d'un art, le septième du nom, mais du même coup, nous comprenons mieux les structures communes à tout art et cette formidable réalité inconsciente en deçà de l'art et qui produit l'art. Réciproquement, c'est cette réalité phylogénétique qui nous permet de mieux comprendre le septième art.* » Et, de fait, les conclusions auxquelles il aboutit ne sont pas en contradiction avec celles où a pu nous mener une approche plus empirique. Bref, pour sortir du jargon philosophique, il prend le cinéma par *le bon bout*, mieux même que la plupart des théoriciens qui se sont penchés sur le « septième art », ignorants ses vrais pouvoirs, lui en attribuant qu'il ne possédait pas en propre. « *Les commentateurs naïfs, et même un esprit aussi pénétrant que Balazs, croient que l'identification ou la projection sont nées avec le film* ». L'homme imaginaire existait avant l'*homo cinématographicus* et l'art qui nous intéresse dans ces CAHIERS n'a fait que développer à l'extrême certains pouvoirs propres à la fiction poétique, théâtrale, ou romanesque. Une partie de l'analyse à laquelle se livre l'auteur vaudrait pour d'autres formes d'art, mais trouve néanmoins avec l'écran son champ d'investigation le plus riche. « *Les paysages sont des états d'âme et les états d'âme des paysages* ». Cela, les poètes l'avaient déjà dit, mais ne le proposaient pas comme une évidence. Le cinéma au contraire nous communique immédiatement un sentiment que nous ne pouvions auparavant ressentir que par la *médiation* de l'idée, du discours.

Le mérite de M. Edgar Morin est d'avoir su, au terme de percées qui nous paraissent un peu tortueuses, voire oiseuses (mais c'est un ouvrage de science, et le savant ne s'embarrasse guère de trop de précautions) attaquer le cinéma de l'intérieur, nous consolant d'autres traités où le pédantisme du style dissimulait une vision naïve toute extérieure. Ce qu'il dit en particulier des rapports du film et de la musique est d'une rare pénétration. « *Lors de la projection récente de films muets, il nous a toujours semblé percevoir par cenesthésie une sorte de musique interne, d'orchestre intérieur. Comme si le cinéma exprimait la musique incluse, sous entendue des choses Comme si, au cinéma, tout chose chantait. Comme si le rôle de la musique était de souligner ce chant pour le faire affleurer à l'ouïe sensible.* » Non moins intéressant le chapitre sur le symbolisme ou le langage propre à l'écran, bien qu'à vrai dire nous n'apprenions rien de neuf. Mais l'auteur a le mérite de se référer aux analyses d'André Bazin, non à la grammaire de Berthomieu, comme trop le font encore. M. Morin n'est pas tombé dans le piège où se sont laissé prendre nombre de théoriciens, qui désirant prouver que le cinéma est bien un art, n'ont considéré que les analogies superficielles qu'il présente avec les autres, n'ont eu d'yeux que pour son côté abstrait. Il affirme, au contraire que si le son et la couleur n'ont pas accru le pouvoir du cinéma, ils n'ont, en revanche, rien ôté de celui-ci et sont aujourd'hui « *devenus des besoins* ». « *Le cinéma est le produit d'une dialectique où s'opposent et se rejoignent la vérité objective de l'image et la participation subjective du spectateur. Il enrichit la seconde dans un premier stade* (1900-25) *mais une fois les systèmes de participation constitués, il enrichira la première* (1925-55) ».

L'ouvrage d'un auteur qui connaît bien le cinéma, a éprouvé par lui-même le genre de fascination qui fait l'objet de son étude, comme le montre encore

ce passage que je ne résiste pas au plaisir de transcrire : « *Les personnages du film... vivent de la vie qui nous est pompée. Ils nous ont pris nos âmes et nos corps, les ont ajustés à leurs taille et à leurs passions... C'est nous plutôt qui, dans la salle obscure, sommes leurs propres fantômes, leurs ectoplasmes spectateurs. Morts provisoires, nous regardons les vivants...* »

Eric ROHMER.

REVUE DES REVUES

IMAGES, revue canadienne française parle assez bien de l'*Homme de la Plaine* et de la *Fureur de Vivre* : « *cette action*, dit-on du dernier, *se situe dans un monde où nous avons continuellement ouverture sur des profondeurs abyssales. Au début et à la fin il y a le Planétarium et les espaces vertigineux décrits par le professeur... Il y a ensuite la gigantesque falaise sur la mer...* » Le reste est d'un intérêt surtout local. TELE-CINE (N° 57) contient deux fiches techniques l'une sur *Ordet*, l'autre sur *Il Bidone*, précédées d'une préface où Jean d'Yvoire égratigne au passage Hitchcock et Rossellini. Mais nous avons eu, en ce mois de mai, adversaire plus fort en gueule, sinon plus redoutable : POSITIF (N° 16) reparaît à l'enseigne des Editions Fasquelle. Le numéro fait fourre-tout, mais on ne peut décemment lui en tenir grief. Il s'est passé beaucoup de choses depuis l'été dernier, même pour une équipe aux yeux de laquelle rarissimes sont les metteurs en scène à trouver grâce. Si : Georges Franju, lequel « *aussi sûrement que Picasso est le plus grand peintre actuel, il faut tenir pour le premier des cinéastes français vivants* ». Que pense d'un tel honneur l'auteur de *Madame Curie ?* Aldrich lui aussi est, jusqu'à contre ordre, revendiqué par le cénacle et son œuvre fait l'objet d'une étude, d'ailleurs intéressante et bien documentée, de Roger Tailleur. On défend, sans grande conviction, *Marguerite de la Nuit* et on fait feu de toute son artillerie sur les bêtes noires, Hitchcock, Renoir (d'après 39) et plus particulièrement Ophuls (*Lola Montès*), Rossellini (*Amore*) et Dreyer (*Ordet*). A charger systématiquement sur les cinéastes que nous aimons aux CAHIERS, Kyrou (qui, il n'y a pas si longtemps admirait Hitchcock) et ses suivants, risquent de n'avoir plus rien à encenser. « *L'avenir n'est pas rose. D'ici dix ans le cinéma sera pratiquement mort* ». Ainsi, à la fin du siècle, disaient de la peinture les partisans de Bouguereau. La charge actuelle est donc plutôt maladroite et vous fait regretter feu l'AGE DU CINÉMA qui péchait souvent au hasard, mais ne rentrait pas si bredouille. Surtout on aurait aimé des arguments plus catapultants : qu'on mange du curé et du bourgeois si l'on y tient, mais pimentés de meilleure sauce. Le français est incertain, les plaisanteries puériles : tous les lieux communs du surréalisme même pas adaptés au goût et nécessités du jour. Rayer Gance et Griffith de l'histoire du cinéma, sous prétexte qu'ils firent *Napoléon* (fasciste) et *Naissance* d'une nation (raciste) ; ça empêche qu'on vous prenne jamais au sérieux. Je vois poindre çà et là une ombre d'idée : on exalte un cinéma naïf, art du « *mélodrame* » n'exécrant rien tant que la « *littérature* ». Ce parti pris a du juste mais vous pousse, si l'on est logique, à condamner en même temps que Lherbier, Eisenstein, Murnau, et ma foi aussi Sternberg et Bunuel. On répudie Hawks et Hitchcock, qui font eux de bons « mélodrames », au sens où l'entend Kyrou, et l'on monte en épingle n'importe quel chromo hollywoodien genre *Le Fils Prodigue* « *où la bêtise atteint le sublime* ». Bref on a pour le cinéma la condescendance de Marie Chantal qui va au cinoche comme elle irait à Nogent, pour *s'encanailler*. On le voit du même œil que les bandes dessinées de FRANCE-SOIR. Ce point de vue qui fut celui des premiers admirateurs de Charlot est aujourd'hui bien dépassé. Et puis parler *d'art populaire* (même en prenant soin de préciser le terme) n'est-ce pas se poser, à sa manière, en « *élite pensante* » ? L'on songe à la phrase : « *le poireau est l'asperge du pauvre* » dont, disait André Gide, on ne sait si elle est plus injurieuse pour le poireau, le pauvre ou l'asperge.

Eric ROHMER.

COURRIER DES LECTEURS

Il est de tradition d'ouvrir la rubrique consacrée aux lettres de lecteurs par la missive la plus sévère pour terminer sur la plus indulgente. S'il semble aujourd'hui que nous dérogions à cette règle c'est que nous n'avons reçu ce mois-ci aucune lettre véhémente. Nous ne poussons pas l'amour de la progression dramatique jusqu'à le déplorer.

Messieurs,

...La lettre de M. Léveillé me paraît exprimer de justes craintes, qu'il n'est du reste pas le seul à ressentir. Non point que je considère, moi aussi, Fritz Lang ou Nick Ray comme des fumistes. Mais les phrases concernant *Gentlemen prefer blondes* me paraissent contenir une bonne dose de vérité ! Ce que je crois être, en effet, une détestable manie, c'est l'habitude de louer automatiquement les films de chacun des élus, qu'ils se nomment Hawks, Ray, Ophuls ou Rossellini. Je persiste, quant à moi, à considérer, *Voyage en Italie* comme un film raté et les articles parus ne m'ont point fait changer d'avis. J'admets pourtant la discussion sur ce film, de même que sur *Big Knife* mais pour combien d'autres films les arguments ingénieux que l'on sort, donnent-ils franchement à rire ? Toutefois je reconnais qu'il y a dans les CAHIERS une habitude excellente : chacun y parle de ce qu'il aime. D'autre part en ce qui concerne « les jeunes Turcs », je proteste contre cette tendance à se référer à Stendhal devant chaque film un peu insolite qui se déroule en Italie du Nord, cette autre tendance à admirer à priori tout ce qui sort de leurs auteurs chéris, ainsi que ce verbiage philosopheux qui tente souvent de donner du fond à ce qui n'en a jamais eu ; je dois cependant leur rendre un hommage mérité ; un article sévère de Jacques Rivette lu récemment dans ARTS m'avait surpris par sa rosserie, la vision du film me confirma aussitôt sa lucidité (il s'agissait de *Desperate Hours)*. Quant à Truffaut il faut rendre gré à sa jeunesse, à son goût du paradoxe, à son refus des idées prédigérées. Cela me paraît être des signes fertilisants et je veux bien pour continuer cette tenue, supporter les menus excès commis par les satellites... Venant de voir *Nuit et Brouillard* et sachant qu'Alain Resnais fait un peu partie de la famille des CAHIERS je m'en voudrais de ne pas terminer cette letttre sans lui rendre un humble hommage pour ce film dont je ne trouve aucun qualificatif susceptible d'exprimer la grandeur.

R. MALMAZET,
PARIS.

Gentlemen prefer blondes *est le plus exemplaire des films dont nous chantons les louanges vainement et en sachant d'avance que nous « heurterons ». La qualité n'y est discernable qu'au second degré et l'ambition n'est pas évidente pour tous. Il nous suffit de préciser que nous restons sur nos positions et d'engager les détracteurs de ce film à le revoir. Le temps, peut-être travaillera pour nous...*

Messieurs,

Je tiens à vous signifier toute mon admiration pour la tenue de votre revue qui est certainement la première à avoir une optique cinématographique cohérente et de bon goût.

Votre rôle est d'éduquer un public paresseux et mal informé, qui se rend au cinéma, bourré de préjugés, ou, le cas échéant, totalement amorphe. Entièrement d'accord avec vous sur la « politique des auteurs ».

Les bons cinéastes ont nom Aldrich, Ray, Joffé et non Berthomieu, Zinneman ou même Kazan (quelquefois). Bravo pour vos entretiens avec Howard Hawks si révélateurs d'un homme qui a une optique idéale et un sens poussé des véritables valeurs morales et sociologiques. Bravo aussi pour vos défenses de *Lola Montès*, et de la divine *Comtesse*. Votre équipe de jeunes critiques est dynamique et insolente à souhait. Cependant j'avoue ne pas très bien comprendre parfois l'optique compliquée et quelque peu pédante de certains d'entre eux. Je comprends parfaitement leur enthousiasme, mais une lourdeur systématique inquiète toujours un peu. D'autre part:

— *John Huston aurait mieux fait de rester scénariste d'Howard Hawks ?*

Voyez-vous ça ? Nous nous fichons des raccords baclés d'*African Queen*. Huston aussi. Par contre nous attachons une certaine importance à la direction propre des acteurs, une direction poussée s'entend. Ce qui aboutit à l'admirable *Beat the Devil*, film unique dans son genre.

Par contre Astruc soigne ses raccords et ses plans, mais néglige ou est incapable de diriger ses acteurs, ce qui nous amène au deuxième point :

— ***Les mauvaises rencontres* est un film admirable.**

Bon. Mais avez-vous vu *I Confess* et *Magnificent Amberson* ?

Hitchcock et Welles savent se servir de l'humour et de leur cœur. Par contre il est manifeste qu'Astruc est dépourvu de l'un comme de l'autre.

Moralité : il ne faut pas copier ses petits camarades c'est défendu.

— Laslo Benedek, Hongrois de malheur ?

Pourquoi, *de malheur* ? Je préfère n'importe quel film de ce Hongrois de malheur aux âneries ennuyeuses et prêchi-prêcha de R. Brooks. (Le plus mauvais film de l'année est sans conteste ce triste *Graine de Violence* qui allie l'ennui, la vulgarité et le conventionnel).

— La mort d'un pigeon-voyageur.

Truffaut a mal lu. Il s'agit de la mort d'un commis-voyageur et s'il n'a vu dans ce film qu'un maladroit essai naturaliste alors tant pis pour lui.

Et maintenant, trêve de critiques et sans rancune. J'espère que dans vos prochains numéros, vous parlerez de l'excellent *Love me or leave me*, de C. Vidor qui relance intelligemment le film musical dans ce qu'il a de meilleur. J'espère aussi que vous consacrerez une large place au merveilleux *Rebel without a cause* qui commente une fois de plus la solitude morale de l'homme face à une civilisation décadente au seuil d'un avenir terrifiant.

La présence inquiétante du futur domine ce film qu'on peut rapprocher de *Kiss me deadly*.

— Que sommes-nous dans l'infini des lointaines galaxies ? Que serons-nous demain. Qu'avons-nous fait jusqu'à présent ?

Autant de questions que se posent Aldrich et Ray, deux moralistes s'ils en fut, et Dieu sait si nous en avons besoin à notre époque.

Faulkner a dit quelque part : « *Et quelquefois je me prends à penser qu'en fait tout le XXe siècle est une sale affaire, une affaire malodorante qui doit taper quelque part là haut dans le nez du Créateur.* »

Aldrich et Ray le pensent aussi. Encourageons-les.

Veuillez agréer mes sentiments choisis.

Jean-Jacques VINCENT.
NEUILLY.

Messieurs,

...Depuis très peu de temps, je me passionne à la lecture de votre revue. D'ailleurs vous avez dû vous en rendre compte par l'abondance de vieux numéros que je vous ai demandés. Je me suis fait ainsi une idée de votre evolution et j'ai constaté que votre revue s'est améliorée considérablement en deux ans. Je viens de parcourir tout à l'heure votre dernier numéro. Il est excellent à tout point de vue. Mais savez-vous ce que j'ai parcouru immédiatement ? C'est le « *courrier des lecteurs* » qui m'a montré une grande diversité d'opinions.

. . .Vous me direz : « *Cayatte n'a aucun génie* », peut-être mais sa délicate entreprise mériterait d'être soulignée. En particulier, *Nous sommes tous des Assassins* est un de mes films préférés et il a enthousiasmé les fervent du Ciné-club d'Aix-en-Provence. D'autre part René Clair et un des meilleurs metteurs en scène français. Je trouve également que certaines de vos critiques de films sont un peu trop métaphysiques. Seuls à mon avis, Bazin et Doniol Valcroze évitent cet écueil. Et c'est tout à leur honneur. D'un autre côté j'aimerai moi aussi que vous fassiez la critique des « *faux bons films* » tels que : *Papa, Maman, la bonne et moi, Les Héros sont fatigués, Les Aristocrates, Chiens perdus sans collier* qui ont eu un grand succès auprès du public...

. . .Encore une remarque (quelle exigence!) ne pourriez-vous mentionner dans la critique de vos films un peu plus souvent la qualité ou les défauts de l'interprétation dont il est fait allusion assez irrégulièrement, au lieu de tomber dans la pure métaphysique ?

Mais malgré tout votre revue est excellente, les articles soigneusement rédigés, les photos toujours agréablement choisies. Tout lecteur qui se respecte a toujours des critiques à formuler. Cela a toujours été ainsi. Ne m'en veuillez pas trop de mes nombreuses remarques, qui, je n'en doute pas, seront prises en considération.

Jean-Pierre SILVY,

AIX-EN-PROVINCE.

P. S. — En toute franchise que pensez-vous de Daniel Gélin, Montgomery Clift, Raymond Pellegrin, Robert Mitchum, Burt Lancaster (à part *La Rose Tatouée)*, Yves Montand, Henri Vidal et Simone Signoret ?

D'accord avec vous en ce qui concerne la qualité de l'interprétation *mais il n'est rien de plus difficile à écrire et à analyser que la direction d'acteurs et le style d'un jeu. Seuls Jean Renoir et Max Ophuls y parviennent mais c'est qu'ils sont eux-mêmes d'admirables directeurs d'acteurs et surtout d'actrices. Nous essaierons toutefois de tenir compte de votre excellente remarque.*

En toute franchise nous pensons des acteurs que vous citez qu'ils ont été excellents sous la direction de : Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Marcel Carné, René Clément, H.-G. Clouzot, George Cukor, Jules Dassin, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Max Ophuls, Otto Preminger, Nicholas Ray, De Sica, Robert Siodmak et George Stevens !

Chers amis des « Cahiers »,

A la veille de mon départ aux armées, je tiens à vous renouveler ma confiance pour un an, c'est-à-dire mon abonnement. Votre revue est toujours plus passionnante et je vous en félicite.

Alger parle beaucoup de *Mais... qui a tué Harry ?* qui amorce avec succès une troisième semaine d'exclusivité, cela malgré l'incompréhension des critiques du cru, ennemis de la métaphysique (ainsi *Harry* est une « *mystificaçtion pour adolescents* »). L'amoncellement d'âneries qu'on a pu écrire à propos de *Harry* me navre d'autant plus que je considère le dernier film de Hitchcock comme son œuvre la plus importante depuis *I Confess*.

Si l'on admet avec J. Y. Goute que, dans *Fenêtre sur cour*, le point de cristallisation est la mort du petit chien, il faut admettre aussi que *Qui a tué Harry* va beaucoup plus loin dans ce sens. (Nous nous aimons les uns les autres, dit un des farfelus...) Mais comme l'écrivait un de vos lecteurs l'exégèse de l'œuvre de Hitchcock ne fait que commencer. Un important travail reste à accomplir : le temps viendra bientôt, espérons-le, où quelqu'un parmi nous entreprendra cette besogne. On reconnaîtra ainsi un des cerveaux les plus lucides de notre siècle : Alfred Hitchcock. Tant pis pour les aveugles, tant pis pour les sourds.

Veuillez croire à ma plus entière sympathie.

Guy TEISSEIRE

ALGER.

Chers amis des « Cahiers du Cinéma »

En décembre dernier j'ai acheté, par pure curiosité, votre numéro spécial consacré au cinéma américain. Enthousiasmé par cet exemplaire, je me suis aussitôt abonné à votre revue et je dois avouer que je m'en félicite davantage à chaque nouvelle parution des CAHIERS. J'ai beaucoup apprécié votre « *Dictionnaire des réalisateurs américains contemporains* ». Avec désinvolture et esprit (nous sommes loin du style emphatique et pédant des fiches filmographiques habituelles) vous définissez avec précision et clarté le style et la valeur générale de chaque cinéaste. Si vos appréciations concernant Hitchcock, Hawks, Preminger, Mankiewicz, Walsh, Vidor ou quelques autres vétérans chevronnés, ainsi que celles concernant de jeunes réalisateurs talentueux comme Aldrich, Ray, Brooks, Fleischer et Fuller, m'ont semblé très exactes, votre sévérité à l'égard de Wilder, Dmytryck et surtout Zinneman m'a quelque peu étonné : « *Si ses films font parfois illusion...* » dites-vous à propos de ce dernier. Que diable ! *Tant qu'il y aura des hommes* m'avait pourtant paru un excellent film ! D'autre part, je tiens à vous dire que mes opinions diffèrent légèrement et lorsque je dis légèrement je suis indulgent, de celles de certains de vos lecteurs. Notamment, dans le Courrier du N° 59, la

lettre de M. Leveillé m'a prodigieusement exaspéré. Passe encore que ce monsieur reproche à certains de vos collaborateurs d'employer un langage *métaphysique* et d'écrire des articles « *relevant du dithyrambe hystérique* » (Philippe Demonsablon pour ne citer qu'un nom, n'est pas exempt de ce genre de défaut) mais avoir l'inconscience de traiter Hawks, Lang, Aldrich et Ray « *d'ex-grands et de jeunes fumistes* » cela me paraît plutôt abusif !

Mais je tiens surtout à féliciter Eric Rohmer pour ses critiques si claires, et si profondes (particulièrement son article sur l'admirable *Rebel without a cause* de N. Ray), Jean Domarchi pour l'ensemble de ses critiques, Jacques Siclier pour son excellent parallèle entre la *Lolà Montès* de Max Ophuls et la *Barefoot Contessa* de J. Mankiewicz, André Bazin enfin, pour son étude sur le *Western*.

En vous assurant de ma sympathie et de ma sincère estime, veuillez agréer...

Dominique CABAILLE.
PARIS.

Nous accorderons désormais une place privilégiée aux lettres « critiques » portant sur un film ou un cinéaste. Voilà une missive qui concerne Robert Aldrich :

Monsieur,

J'ai dirigé récemment une réunion de Ciné-Club après avoir fait projeté le film *Kiss me deadly* de Robert Aldrich.

Dans votre numéro 53, on trouve sous la plume de F. Truffaut : « *Aldrich est un metteur en scène Cahiers du Cinéma. Cela signifie qu'il sera loué le plus souvent possible, défendu chaque fois qu'il sera nécessaire et entretenu à la première occasion* ». C'est fort bien dit.

Dans votre N° 54 on trouve dans le Dictionnaire des réalisateurs américains contemporains: « *Dans l'univers d'Aldrich on respire l'air atomique... Les intrigues d'Aldrich mettent en cause le monde entier et ce monde peut mourir :* Kiss me deadly, The Big Knife ». Décidément bravo !

Kiss me deadly sorti hors du réseau commercial a eu beaucoup de succès. La plupart des spectateurs ont été enthousiasmés. Si bien que quelques salles autres que le Studio Parnasse l'ont repris. Pourtant Aldrich a besoin d'être défendu et rigoureusement auprès d'un public qui est parfois le pire : comme l'indiquait dans un de vos derniers numéros Henri Agel, c'est-à-dire auprès du public des Ciné-clubs. Incompréhension totale et, ce qui va de pair, jugements péremptoires. 2 % à peu près de cette sorte de spectateurs ont aimé dans la salle où je l'ai fait projeté, *En quatrième vitesse*. Tous étaient mécontents d'avoir été déroutés, choqués, de ne pouvoir appliquer les règles de leur jugement habituel, mal à l'aise devant ce film qui ne s'assujettissait pas à leur raison

Devant cette situation, j'ai défendu *Kiss me deadly*.

J'ai voulu montrer qu'on pouvait trouver derrière le style remarquable du film une raison humainement intéressant.

Comme cependant j'ai été contredit sur tous les points où je me suis avancé, je suis un peu perplexe et je me demande si je n'ai pas dit des choses fausses. C'est pourquoi, tout en vous reprochant encore de n'avoir rien fait de net jusqu'ici à propos de ce film, je me permets de vous développer rapidement ma conception de ce film et je sollicite ensuite votre avis.

Partons de la dernière page. Cette maison qui explose marque aussi l'éclatement d'un monde. D'ailleurs presque tous les participants à l'action meurent ou deviennent fous de terreur.

...Mike l'ambitieux pris par le mystère qui l'attire dans un gouffre, de plus en plus fortement et rapidement, Mike qui n'agit que par intérêt et en calculant froidement échoue lamentablement. Il tombe entre les mains du terrible docteur. Ce dernier veut le faire parler, et à ce propos lui offre la délivrance de son amie, mais à cette occasion il prononce une phrase qui éclaire tout le film : ce que l'intérêt n'a pas réussi, l'amour le fera peut-être. En fait Mike, sorti de ce mauvais pas, ne pensera plus qu'à sauver son amie, il perdra son sang-froid. La menace qui pèse sur elle a enfin fait vibrer en lui la corde du cœur. Pourtant, afin de ne laisser aucune équivoque, il tombera frappé d'un coup de revolver auprès du trésor longtemps convoité : tout étant définitivement écroulé de ce côté-là, il n'agira plus que pour sauver Velda ; appuyé sur elle, il pourra s'éloigner. Sera-t-il sauvé par l'amour ? mais comme le disait le docteur : peut-être...

Voilà mon point de vue. Je vous serais reconnaissant de bien vouloir me répondre.

Veuillez accepter, Monsieur... Jean GOUMAIN

PARIS.

Il nous est difficile de vous répondre, Aldrich ayant volontairement laissé conclure le public. Toutefois nous nous plaisons à croire que l'éclatement final de Kiss me deadly *n'épargne personne et même qu'il nous donne à voir la fin du monde purement et simplement.*

Mais Lolà, notre chère Lolà nous sollicite de nouveau : éteignons ce courrier pour mieux l'étreindre encore.

Chers amis des « Cahiers »,

Lolà Montès,

« *Sans doute est-il trop tard pour parler encore d'elle* » : Vous avez fait sa connaissance il y a plus de trois mois, et depuis, suivant votre louable coutume, vous avez passé de nombreuses heures en sa compagnie. Mais moi, je l'ai vue hier pour la première fois ; à qui en parlerais-je sinon à vous qui avez pris tant de plaisir à goûter et à célébrer ses mérites ?

Les personnages des quatre derniers films d'Ophuls ne sont ni anges ni bêtes, mais beaucoup plus à l'aise avec la partie bestiale d'eux-mêmes qu'avec la partie angélique, jouissent de leurs corps et souffrent de leur âme. Naturellement qui veut faire l'ange fait la bête. Dans *Lolà Montès*, à un pôle, Liszt, cabot musical déplaisant, ridicule, dépourvu d'épaisseur humaine, A l'autre pôle l'étudiant simple, instinctif, sympathique dans sa fatuité naïve qui le protège en lui dissimulant les problèmes.

Comme dans *La Ronde*, les hommes sont des marionnettes, mais cette fois le meneur de jeu entre dans la ronde ; apparemment, l'écuyer tire les ficelles : mais on ne sait trop dans quelle mesure Lolà ne tire pas les ficelles de l'écuyer. Auparavant, Lolà semblait tirer les ficelles des autres pantins. Mais dans quelle mesure ne tirait-elle pas les ficelles de Lolà ?

J'ai lu des articles où on discutait des acteurs, des prouesses suffisantes ou inuffisantes de Peter Ustinov, de Martine Carol et des autres. Ce qui me frappe c'est que pour Ophuls, ils ne sont pas tellement des personnages, des acteurs, que des objets cinématographiques aussi abstraits qu'un être humain dans un tableau de Picasso. *Lolà Montès* n'a aucun point commun avec ces co-productions disparates où les dissonances sont une source de gêne continuelle. L'unité d'interprétation est totale dans ce film où voisinent les acteurs les plus différents de nationalité, d'expérience, de technique, voire même de talent personnel.

Ophuls a écrit : « *Je crois aux auteurs et non à la nationalité des films* ». On trouve en revanche dans l'œuvre de ce Sarrois une sorte d'atmosphère « viennoise » (d'ailleurs inconnue à Fritz Lang, Sternberg ou Preminger : je veux dire « viennoise » pour quelqu'un qui n'est jamais allé en Autriche, comme ceux qui n'ont jamais mis les pieds à Paris, disent « bien parisien »). Non seulement certaine « couleur locale » d'opérette, notamment dans les épisodes italien et bavarois, mais surtout une opiniâtre joie de vivre, qui vaccine contre l'atrocité ou sadisme délibérément recherché. Par exemple, on ne peut s'empêcher de comparer l'avilissement de Lolà, exhibée comme un phénomène, encagée comme un fauve, systématiquement violée et humiliée dans ce qu'elle a de plus intime et de plus secret, avec l'avilissement du Professeur Unrat dans l'*Ange Bleu*. Mais celui-ci vous serrait à la gorge, vous saisissait d'une horreur physique intolérable : sensation qu'on n'éprouve pas devant *Lolà Montès*. D'abord à cause de l'enchantement des couleurs, des formes et des sons, de la voix claire, irréelle et abstraite elle aussi, de P. Ustinov; ensuite, parce que, contrairement à Unrat, Lolà, pathétique et torturée, mais stoïque, ne semble ni plus ni moins abjecte et royale qu'elle l'a toujours été.

Un metteur en scène chauve et quinquagénaire qui pendant 25 ans a réalisé des films dans toute l'Europe et à Hollywood, croit encore assez à son art pour s'y livrer avec autant d'ardeur ! Il fait un film non pour racoler le public ou les jurys de festivals, ni même les rédacteurs et les lecteurs des CAHIERS DU CINEMA, mais parce qu'il veut exprimer les choses comme il les sent et comme il les pense. On ne saurait trop le citer en exemple ni trop lui témoigner de gratitudes.

Je vous prie, chers amis, d'agréer mes sentiments toujours fidèles.

H. SOISSONS

GAND.

FILMS SORTIS A PARIS DU 28 MAI AU 26 JUIN

7 FILMS FRANÇAIS

A la manière de Sherlock Holmes, film de Henry Lepage, avec Henri Vilbert, Claude Sylvain, Michel Ardan, Robert Dalban, Jacques Dynam, Jean-Pierre Kérien. — Pourquoi tourner Lepage ?

Les Assassins du Dimanche, film en Franscope de Alex Joffé, avec Barbara Laage, Jean-Marc Thibault, Georges Poujouly, Dominique Wilms, Paul Frankeur. — Voir critique dans ce numéro, page 43.

Bébés à Gogos, film de Paul Mesnier, avec Jane Sourza, Raymond Souplex, Louis de Funès, Jean Carmet, Andrée Pariz. — Certains bébés naissent dans les navets. Les pigeons volent pour siffler — à quel Prix — Cognac à gogo.

Bonjour Sourire, film de Claude Sautet, avec Henri Salvador, Annie Cordy, Louis de Funès, Jean Carmet. — Un certain sourire quelque peu crispé. Quelle tristesse ! Salvador du lit, Cordy hier des (happy) end, bonjour Funès t'ami, au revoir Sautet !

Ce soir les jupons volent, film en Dyaliscope et en Agfacolor de Dimitri Kirsanoff, avec Sophie Desmaret, Brigitte Auber, Anne Vernon, Ginette Pigeon, Nadine Basile, Jean Chevrier, Philippe Nicaud, André Versini. — Le petit doigt sur la haute couture du pantalon de dentelles. *Ménilmontant*, c'est là qu'il a laissé son cœur : les jupons volent bas, cette année.

Ces Sacrées Vacances, film de Robert Vernay, avec Sophie Desmarets, Pierre Destailles, Roland Armontel, Julien Carette, Lucien Baroux, Pauline Carton, Jean Tissier, Henri Genès. — Nous aimons bien l'épouse du Baron Cely; périls de Pauline et sophismes des marées. Autant passer ses vacances à la maison.

Les Possédées, film de Charles Brabant, avec Madeleine Robinson, Raf Vallone, Magali Noël, Dany Carrel, Paul Faivre. — Entre la chèvre et le chou ne pas mettre la Corse; ces chèvres-là ne s'encombrent pas de corsets; le pur dessin de leurs seins blancs est cause des noirs desseins d'une brute transalpine. Le travail de Charles Brabant, consciencieux, n'est pas indifférent.

15 FILMS AMERICAINS

Many Rivers to Cross (*L'Aventure Fantastique*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Roy Rowland, avec Robert Taylor, Eleanor Parker, Victor McLaglen, Jeff Richards. — Contraint d'épouser sous la menace Eleanor Parker, Robert Taylor s'enfuit. Poursuivi, traqué, rejoint, vaincu, il doit se rendre à l'évidence : jolies évidences galbées, arrondies, rousses, pleines et suaves. On peut voir *L'Aventure Fantastique*.

Love is a Many Splendored Thing (*La Colline de l'Adieu*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Henry King, avec William Holden, Jennifer Jones, Torin Thatcher, Isobel Elsom. — Une montagne de recettes de cuisine accouche d'une souris jones aux yeux bridés. Ma Jennifer dans cette galère ? King est décidément bien le roi.

The Conqueror (*Le Conquérant*), film en CinemaScope et en Technicolor de Dick Powell, avec Susan Hayward, John Wayne, Pedro Armendariz, Agnes Moorehead. — Le plus solitaire; Gengis change de Khan mais il vaut, lui aussi, avec ses gros bras, son pesant d'or. Bonne distribution mais poor Powell compromis là.

The Last Time I saw Paris (*La dernière fois que j'ai vu Paris*), film en Technicolor de Richard Brooks, avec Elizabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pidgeon, Donna Reed. — Voir critique dans ce numéro, page 46.

Mr. Arkadin (*Dossier Secret*), film de Orson Welles, avec Orson Welles, Michael Redgrave, Robert Arden, Paola Mori, Patricia Medina, Akim Tamiroff. — Voir critique dans ce numéro, page 37.

Man with the Gun (*L'Homme au Fusil*), film de Richard Wilson, avec Robert Mitchum, Jan Sterling, Henry Hull. — Un nouveau western servant d'allégorie politique, comme *Quatre Etranges Cavaliers*; inférieur à ce dernier, mais intéressant. Il s'en faut d'un dwan...

Gentlemen Marry Brunettes (*Les Hommes épousent les Brunes*), film en CinemaScope et en Technicolor de Richard Sale, avec Jane Russel, Jeanne Crain, Alan Young, Scott Brady, Rudy Vallee. — ...mais ils préfèrent les blondes et nous aussi, ah oui ! Rien de sale ici mais de richard pas davantage.

Lifeboat, film de Alfred Hitchcock, avec Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, John Hodiak, Henry Hull, Hume Cronyn, Heather Angel, Canada Lee. — Voir critique dans le numéro 60, page 35.

It came from beneath the Sea (*Le Monstre vient de la Mer*), film de Robert Gordon, avec Kenneth Tobey, Faith Domergue, Donald Curtis, Ian Keith. — Qu'il y retourne! Son sexe de géant l'empêche de nager. La science-fiction dépasse la médiocrité.

Pete Kelly's blues (*La Peau d'un autre*), film en CinemaScope et en Warnercolor de Jack Webb, avec Jack Webb, Janet Leigh, Edmond O'Brien, Andy Devine, Lee Marvin. — Si Webb se prend pour Welles nous ne sommes pas obligés de le croire, mais avouons qu'il est assez sympathique dans sa naïveté. Il n'y a pas de scénario, mais on se laisse faire d'autant que la musique est douce.

Four Guns to the border (*Quatre Tueurs et une Fille*), film en Technicolor de Richard Carlson, avec Rory Calhoun, Coleen Miller, George Nader, Walter Brennan. — Un sympathique quatuor de mauvais garçons joue les redresseurs de torts; allégrement immoral et lestement enlevé. La Coleen de l'adieu a le bonjour d'Arthur.

Drums accross the River (*La Rivière Sanglante*), film en Technicolor de Nathan Juran, avec Audie Murphy, Lisa Gaye, Lyle Bettger, Walter Brennan. — Western. Lisa Gaye est charmante.

Rage at Dawn (*Les Rôdeurs de l'Aube*), film en Technicolor de Tim Whelan, avec Randolph Scott, Forrest Tucker, Mala Powers, Edgar Buchanan, J. Carrol Naish. — En 1866, dans le sud de l'Indiana, il se passait de drôles de choses à l'aube du grand soir. Et les rôdeurs de l'oser... mais ils ne sont pas les payeurs.

Tarzan's Hidden Jungle (*Tarzan chez les soukoulous*), film de Harold Schuster, avec Gordon Scott, Vera Miles, Peter Van Eyck. — Aux Soukoulous nous aurions préféré les Superkoulous, mais le producteur n'avait probablement pas assez de dollars. Aux amateurs : première apparition de Vera Miles, nouvelle pouliche d'Alfred Hitchcock.

The Eddy Duchin Story (*Tu seras un homme, mon fils*), film en CinemaScope et en Technicolor de George Sidney, avec Tyrone Power, Kim Novak, Victoria Shaw, James Whitmore. — Lacrymoscope suranné. Bad, bad and bad but beautiful Kim Novak. Décolletée jusque-là, avec ça et ça bien en place, tels de jolis ponts suspendus. Blonde comme les rêves, couchée comme les blés, épis murs, épis sûrs. Nous aimons Kim, j'aime Kim et Kim aime me suivre.

3 FILMS ANGLAIS

Break to Freedom (*Albert R.N.*), film de Lewis Gilbert, avec Anthony Steel, Jack Warner. — Barbelés barbants, le mirador est toujours debout.

The Star of India (*L'Etoile des Indes*), film en Technicolor de Arthur Lubin, avec Cornel Wilde, Jean Wallace, Herbert Lom, Yvonne Sanson. — Les Indes ne sont que dans le titre ; l'action, elle, languit dans la triste campagne anglaise tout en se passant en France.

Mad about Men (*Folle des Hommes*), film en Technicolor de Ralph Thomas, avec Glynis Johns, Donald Sinden, Anne Crawford, Margaret Rutherford. — Perfide Albion! Ce serait à vous rendre misogynes et pourtant! Glynis Johns a le front d'essayer de ressembler à Gloria Grahame : en Angleterre toutes les femmes sont folles.

2 FILMS ITALIENS

Le Due Orfanelle (*Les Deux Orphelines*), film en Eastmancolor de Giacomo Gentilomo, avec Myriam Bru, Milly Vitale, Gabrielle Dorziat, André Luguet, Nadia Gray. — Pour la première fois en couleurs! et galamment tourné par un gentilhomme. Milly Vitale, souffreteuse à souhait, pouvait assumer les deux rôles à elle seule.

La Bella Mugnaia (*Par-dessus les Moulins*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Mario Camerini, avec Sophia Loren, Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni, Yvonne Sanson. — Mugnaia screugneugneu sophiatsica mastroianni magnàna panoramorefantajalousia ainsi soit-il et charabia.

1 FILM ALLEMAND

Emile and die Detektive (*Emile et les détectives*), film en Eastmancolor de R.A. Stemmle, avec Kurt Meisel, Peter Finkbeiner, Heli Finkenzeller, Margarethe Haagen. — Voir critique dans ce numéro, page 45.

1 FILM SUEDOIS

Sommarnattens Leende (*Sourires d'une Nuit d'été*), film de Ingmar Bergman, avec Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand. — Voir critique dans ce numéro, page 40.

1 FILM GERMANO-YOUGOSLAVE

Am Anfang war eine Sünde (*Ça commence par un péché*), film de Franz Cap, avec Ruth Niehaus, Viktor Staal, Laya Raki, Peter Carsten. — ...et ça finit dans les draps. La Yougoslavie en plein air découvre Maupassant (il s'agit d'une adaptation de *La Fille de Ferme*). Sueurs et dessous de bras, chaude sensualité, femmes allumées puis étreintes, désirs moites, draps brûlants, érotisme germano-yougoslave intéressant.

1 FILM HISPANO-FRANÇAIS

La Picara Molinera (*Le Moulin des Amours*), film en Gevacolor de Leon Klimovsky, avec Carmen Sevilla, Francisco Rabal, Madeleine Lebeau, Raymond Cordy, Mischa Auer. — Laborieuse adaptation du *Tricorne;* les spectateurs en sortent moulus.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS



Alexandre Astruc	**L'Imposteur** (scénario inédit).
Jacques Becker	**Vacances en Novembre** (scénario inédit).
Robert Bresson et Jean Cocteau	**Les Dames du Bois de Boulogne** (dialogue).
Jean Domarchi	**Le Fer dans la plaie** (marxisme et cinéma).
J. Doniol-Valcroze et J. Rivette	**Entretien avec Jean Cocteau.**
Carl Dreyer	**Réflexions sur mon métier.**
Lotte H. Eisner	**Notes sur Stroheim.**
Pierre Kast	**Le Chant du Hitchcock.**
Fereydoun Hoveyda	**Génie de Fredric Ermler.**
Jean-Jacques Kim	**Orphée et le livre des Morts Thibétains.**
Fritz Lang	**Mon expérience américaine.**
André Martin	**Fellini ou un cinéma de la personne.**
Nicholas Ray	**En tournant** Rebel without a cause.
J. Rivette et F. Truffaut	**Entretiens avec : Max Ophuls, Nicholas Ray.**
Roberto Rossellini	**Dix ans de cinéma** (suite).
Joseph Von Sternberg	**Plus de lumière.**
F. Truffaut et L. Marcorelles	**Rencontre avec Zoltan Fabri.**

Et des textes de : **Robert Aldrich, Jean Cocteau, Federico Fellini, Robert Florey, Abel Gance, Alfred Hitchcock, Alex Joffé, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Marx Brothers, Max Ophuls, Georges Sadoul et King Vidor.**